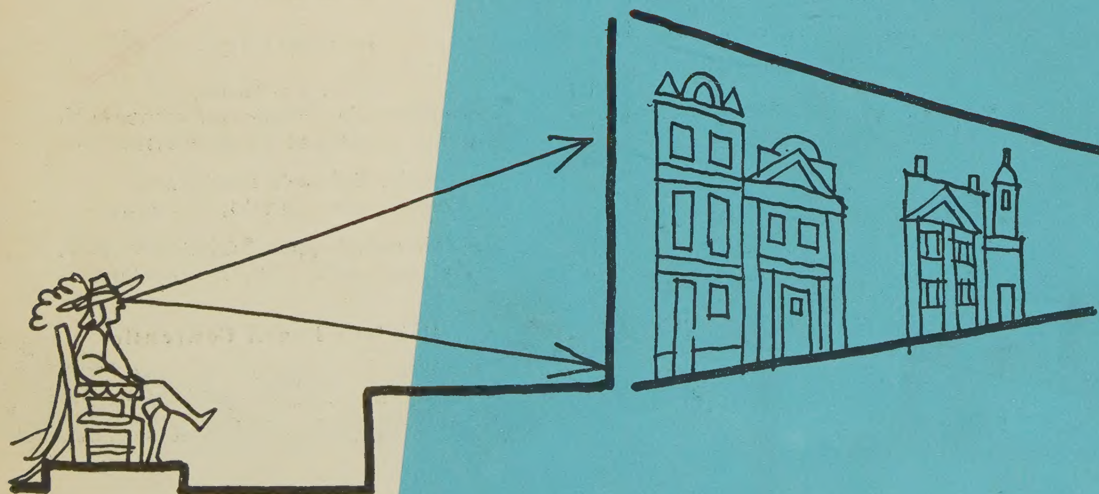
1
1950





FORUM

maandblad voor architectuur en gebonden kunsten



Theaterdécors

Maandblad gewijd aan Architectuur en Gebonden Kunsten.
Opgericht door het Genootschap „Architectura et Amicitia"
in samenwerking met de Maatschappij tot Bevordering der
Bouwkunst, Bond van Nederlandsche Architecten, B. N. A.
Orgaan van het Genootschap A. et A.

INHOUD VAN DIT NUMMER:

KRONIEK:

Het volgende nummer zal gewijd zijn aan:

Ontwerp voor de Kon. Ned. Roei- en Zeilvereniging „De Hoop" te Amsterdam

Samenvatting 7e Leergang A et A te Doorn

Onderwijs in gebonden vormgeving

Het Christendom een belemmering of een prikkel voor de kunstzinnige scheppingsdrang?

Een tentoonstelling in wording

„FORUM" verschijnt met 12 nummers per jaar

Abonnementsprijs *f* 20.—
Voor leden A. et A. of B. N. A. *f* 15.50
Losse nummers, indien aanwezig *f* 2.10 per nummer
Alles franco per post bij vooruitbetaling te voldoen
Voor België Frs. 340.—

Prijs van dit nummer f 2.10

Voor België bij: N.V. Nederlandsche Boekenimport v.h. Van Ditmar, Markgravestraat 10, Antwerpen

Voor advertenties wende men zich tot de uitgever

Uitgave en Administratie: G. VAN SAANE, Herengracht 406
Amsterdam-C. - Telefoon 36186 - Postrekening 681.31.

Vijfde Jaargang No. 1 - 1950

FORUM

Het materiaal voor dit nummer, dat een overzicht geeft van de resultaten der samenwerking tussen regisseurs en kunstschilders hier te lande sinds de bevrijding, is bijeengebracht door de heer N. Wijnberg, aan wie de redactie op deze plaats haar bijzondere erkentelijkheid wenst te betuigen.

Omslag ontwerp van Vordemberge Gildewart



foto Hans Wolf

Het décor en het licht

Gaston Baty

De jongste ontdekkingen van Abt Driotsu hebben aan het licht gebracht, dat er reeds vijftien eeuwen vóór Aeschylus een Egyptisch theater bestond. Teksten vermelden de bewegingen van de spelers en beschrijven hun costumes; de archaeologen hebben bij de tempels de treden, waar de toeschouwers op zaten, teruggevonden; maar van het toneel zelf weten wij niets en de plaats ervan is slechts aangeduid met „voor de propylaeën", zonder dat er sprake is van een speciaal bouwsel of décor.

De vijfde eeuw in Griekenland ziet het type van het Grieks-Latijnse theater ontstaan: de eerste gebouwde en geschilderde décors die volgens de traditie door Sophocles uitgevonden zijn, doen hun intrede. Weldra zal Euripides een ruim gebruik maken van een reeds ingenieuze machinerie.

Deze architectonische, plastische en technische elementen zullen zich in de richting van steeds grotere overdaad en samengesteldheid ontwikkelen. In de laatste eeuwen van de antieke wereld is de decadente dramatische kunst tot een pompeus kijkspel geworden. De aard van deze elementen evenwel heeft zich niet gewijzigd. Zij blijven wat zij van het begin af geweest zijn: een ruimte voor het spel en de aanduiding van de plaatsen, waar zich de handeling afspeelt.

Vervolgens komen de duistere eeuwen, toen voor het eerst, tenminste voor zover 's mensen herinnering reikt, een beschaving, die zich over de gehele wereld uitstrekte, ten onder ging. De bouwvallen van de theaters worden in burchten veranderd of dienen tot steengroeven. Van wat eenmaal groot was, resten slechts handschriften in de bibliotheken van de kloosters en marionetten in de bedelzakken van de potsenmakers, die heldendaden vertonen tussen de armzalige doeken van een kasteeltje, of eeuwenoude kluchten op de bedevaartplaatsen en kermissen. Maar van het jaar 1000 af begint de schitterende geschiedenis opnieuw: het liturgisch drama maakt, zoals dat het Egypte van het Oude Rijk gedaan had, in de aanvang zonder deze speciaal in te richten, van de kerkgebouwen gebruik: het trekt partij van het altaar, van het oksaal, van de treden van het koor; wanneer de Saint-Benoit-sur-Loire ons de mooiste teksten heeft overgeleverd, is het dan toeval dat zijn middenschip met zijn opeenvolgende gradaties het meest geschikt is deze te vertonen?

De ontwikkeling hernieuwt zich. De décors verschijnen, worden groter, trekken het drama buiten de kerk, vereisen speciale bouwsels, worden omvangrijker en weelderiger. In de XVe eeuw is het evenwicht tussen de literaire, musicale en plastische elementen opnieuw verbroken. Het op het effect berekende kijkspel heeft nogmaals de dramatische kunst verstikt. Maar hoe overheersend het décor ook is, het is ook nu nog de ruimte voor het spel — „de parloir" — en de aanduiding van de plaatsen, waar zich de handeling afspeelt.

De XVIe eeuw voert met het toneel onder Koningin Elizabeth een bewonderenswaardig instrument in. Het is ditmaal de architectuur, die de plaatsen voor het spel vastlegt: vier tonelen in één proscenium voor de losse „Arras"-tapijten, de oude „parloir" er achter, het balcon op de achtergrond en beneden de Kamer. Men heeft lange tijd gemeend, dat iedere decoratie hier ontbrak. De inventarissen van de bezittingen der toneelgezelschappen hebben aangetoond, hoe verkeerd deze mening was. Maar deze tapijten en deze losse requisieten, die in het vaste geraamte worden ingepast, zijn altijd niets anders dan plaatsaanduidingen. De traditie, volgens welke alleen borden de toeschouwers ingelicht zouden hebben, was onjuist — althans voor de theaters in Londen — maar in feite was deze niet zover naast de waarheid en de décors zijn niets anders dan bordjes met figuren.

Terzelfder tijd vond Italië dat type van het toneel uit, dat in zijn grote lijnen nog het onze is: de optische ruimte berustend op de illusie van de perspectief en van de „trompe-l'oeil"-schildering. Het toneeldécor wordt een schilderij. Het virtuozendom der schilders wijdt er zich met overgave aan. Het melodrama en de romantische opera brengen meesterwerken voort, niet alleen in het schilderachtige, maar ook in het realistische genre. De gebouwde elementen winnen steeds meer aan betekenis en

vermenigvuldigen de ruimten voor het spel. Het décor heeft kunstwaarde gekregen. Aan het stuk, dat opgevoerd wordt, blijft het er niet minder vreemd om. Hoe geslaagd het ook moge zijn, het is tot het einde der XIXe eeuw, in de meeste gevallen is het nog een raam waarbinnen men speelt. Voor ons is het décor een speler; het omgeeft het stuk niet, maar het maakt er deel van uit, het speelt het met de andere acteurs.

De betekenis van de toneelspeler is verschillend naar gelang van het ene of het andere stuk, afhankelijk van de persoon die hij uitbeeldt; dit zelfde geldt voor de speler, het décor, naar gelang van de rol die het is toebedeeld. De dichter heeft een stuk in zijn verbeelding gevormd. Hij zet op papier, wat er van tot woorden terug te brengen is. Hij weet wel dat woorden niet alles kunnen uitdrukken en dat, wat aan de analyse ontsnapt, ook aan het woord ontsnapt. De tekst blijft de kern van het werk en, meestal tenminste, zijn essentiële deel. Maar andere manieren van uitdrukking zijn er nog, ter aanvulling, en om het werk van de dichter datgene terug te geven wat er van verloren raakte op de weg van de verbeelding naar het manuscript. Als de auteur meende dat zijn dialoog op zich zelf voldoende was en dat het spel en de andere elementen van enscenering er niets aan toe te voegen hebben, waarom zou hij dan wensen, dat het opgevoerd werd?

De tekst is het die alles beheerst; hij roept de elementen die hij nodig heeft, tot zich en gebruikt ze slechts in die mate, waarin hij ze nodig heeft. Als het décor geen nut heeft, moet men het zonder dit doen: men voegt aan een rolverdeling geen speler toe, die niets te doen zou hebben. Als hij ook maar enig nut heeft, late men hem op deze plaats. In een modern blijspel tussen de drie muren van een elegante salon, „zoals in het leven", zal een „ensemblier" voldoende zijn. Als het décor een figurant is, een persoon voor één episode, zal een schilder hem wel wat aantrekkelijker kunnen maken. Maar als het een der eerste rollen is toebedeeld, moet men een werkelijke theater-decorateur hebben.

Het is de tekst ook die zijn stijl aan alle elementen van het werk oplegt. De regisseur moet even veelzijdig zijn als de stukken die hij ensceneert, zich naar hen plooien in plaats van ze naar zijn hand te zetten en hen zijn persoonlijkheid opleggen. Het ene stuk vereist een realistisch décor, het andere een gestyleerd décor, gebouwde décors of geschilderde doeken, een voorstelling, of een evocatie. Geen enkele mode vooral dient gevolgd.

Enige grondstellingen, waarvan men zich niet zou moeten losmaken, mogen volgen. Bij voorbeeld, dat het niet het décor alleen is, maar het geheel van het décor, van de costumes en van de requisieten, dat het toneelbeeld vormt. Drie-dimensionale lichamen passen niet in een schilderij van twee dimensies. De voorwerpen, noodzakelijk voor het spel, moeten zo goed gekozen worden, dat zij voldoende zijn de atmospheer te scheppen en het is een verkeerde practijk er nog andere bij te voegen om dit te bereiken. Het is ook verkeerd niet met gemakkelijk functionerende veranderingen, of met plaats der verlichting, of de goede zichtbaarheid, rekening te houden...... Maar de ernstigste fout is de theaterdecoratie te beschouwen als afhankelijk van de kunst der tijdgenoten. Als het stuk zich in onze tijd afspeelt en in een omgeving, die er zich toe leent, kan de regisseur zich op de actuele stromingen van de schilderkunst inspireren en de decoratieve kunst buiten beschouwing laten, wanneer hij het verleden oproept.

De adel van het theater bestaat er in de toeschouwer het werkelijke leven te doen vergeten, hem de gelegenheid te geven aan alles wat hem omringt te ontsnappen, hem van zijn hartstochten te bevrijden, van zijn ideeën, van zijn gewoonten, — niet meer zijn tijdgenoot te zijn. Dit ontkomen aan de tijd zou niet volledig zijn als hij met zijn ogen van heden het tijdperk, dat voor twee uren het zijne zal zijn, zou zien. Men moet de wereld van vroeger met ogen van vroeger zien. Hoe groter de afwijking tussen het van ouds bepaalde décor en dat wat een decorateur van heden zou maken, zal zijn, hoe beter het doel bereikt zal worden. Het beeld geïnspireerd door de meest verouderde esthetiek en de meest ouderwetse werkwijzen, die nu van de slechtste smaak zouden schijnen, zullen de meest artistieke zijn. Om er gevoelig voor te zijn, moeten de toeschouwers zonder twijfel een minimum aan cultuur bezitten en een goede wil om zich gewillig te laten gaan; maar hun aantal is talrijker dan men denkt, tenminste, zodra men na de eerste voorstellingen het ware publiek bereikt.

Het klassieke repertoire stelt een ander probleem, verschillend naarmate de werken direct toegankelijk blijven voor de mens van heden, of dat zij van hen een geestestoestand eisen, die niet meer de zijne is. In dat geval zullen om in hem de geest van de toeschouwer van vroeger te wekken, alle middelen goed zijn, mits zij aan de handeling zijn beweging, zijn ontroering, zijn pathetiek geven.

Een meesterwerk is niet een tekst, waarover men zich heenbuigt om hem te ontleden als een cadaver. Het is een altijd levend organisme, waarin de regisseur de polsslag van het leven moet verhevigen. De décors en de costumes zijn er niet voor zich zelf; men zal zich moeite geven ze op schone wijze te maken om aan de overige genietingen, die van de ogen toe te voegen; maar hun schoonheid is niet hun bestaansreden. Het is hun taak de gevoeligheid van het publiek te leiden, rond het werk die atmospheer te scheppen, die het gemakkelijker zal doen verstaan. Een prinses uit een drama van Racine kan zich tooien met de witte draperieën in de mode gebracht door Rachel, volgens de visie, die de generatie van 1840 op het Griekenland van de Vde eeuw had; een andere kan het primitieve Griekenland oproepen en de hoepelrokken uit het Myceense tijdperk; weer een andere zich opschikken met de grote cylindervormige jurken met baleinen, zoals Berain

ze onder Lodewijk XIV ontwierp voor de opera's van Lully. Trouwens de enscenering van een klassiek stuk is nooit definitief. Naarmate het publiek zich wijzigt, moet men het op verschillende wijze benaderen, om het steeds weer contact te doen krijgen met de auteur. Zonder dit werk, dat iedere generatie opnieuw moet doen, zouden de meesterwerken in het versleten keurslijf van een geheel verouderde opvoering hun uitwerking missen en zouden zij voortsluimeren diep in de officiële grafkeders.

Van welke betekenis de rol van het décor is, is ook zonder langere uiteenzettingen duidelijk. Maar hoe wordt deze rol gespeeld? Een onbewegelijke speler is slechts een figurant. Eerst naarmate hij zich beweegt en spreekt, wordt hij acteur. Het is het licht, dat het décor vervormt, het doet handelen, het doet spreken.

Indien het zich lange tijd er toe beperkt heeft het spel tot omlijsting te dienen, in plaats van er aan deel te hebben, dan vond dat zijn oorzaak in het feit, dat de verlichting het eens en voor altijd een onveranderlijke vorm gaf. De eeuw van Koningin Elizabeth had zich moeite gegeven het zonlicht te kleuren of te zeven, door middel van schermen en gordijnen, althans in overdekte zalen als de Black-Friars. In het begin van de XIXe eeuw beschikte het melodrama dikwijls over beweegbare glazen voor de olielampen. Dergelijke werkwijzen maakten slechts effecten van beperkte omvang mogelijk. Het gas opende de mogelijkheid, wel de sterkte, maar niet de kleur van het licht naar wens te variëren. Men moest wachten tot de electriciteit, voordat het décor geheel zijn rol kon spelen.

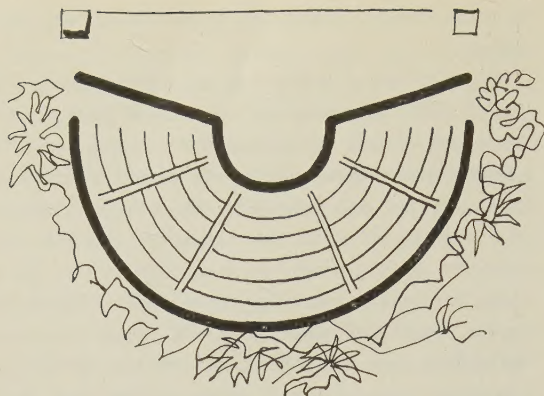
Nog zijn wij er verre van er volledig partij van te trekken. De tegenwoordige installaties lijden, voor het merendeel, evenals de mechanisatie van ons toneel, onder onnodige ingewikkeldheid, door de ingenieurs uitgevonden. Laten wij het ook bekennen, dat, zelfs na lange jaren van ervaring, de tonen niet steeds die zijn, die wij verwachtten. Al weten wij hoe de kleuren zich op het doek, of op het papier vermengen, in de lucht schijnen zij aan andere wetten te gehoorzamen. Het gelukt ons evenmin het diffuse licht zo volledig als het zou moeten, uit te schakelen, evenmin om de stralenbundels van een projectieapparaat volledig onzichtbaar te maken.

Men moet tenslotte begrijpen, dat de toneelverlichting zich van iedere realiteit kan bevrijden, en overeenstemmen niet met een uur van de dag, een jaargetijde, of met de lampen van een interieur, maar met een geestesgesteldheid.

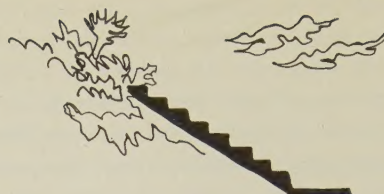
Men moet die bezorgdheid om voortdurend het gezicht van de toneelspeler te willen verlichten, verliezen; een stem in de schaduw kan oneindig veel ontroerender zijn dan het gebaar dat deze begeleidt.

Men moet er zich voor hoeden om de vertolkers aan het décor op te offeren, maar evenmin moet men zich bekrompen tonen ten opzichte van de plaats, waarop dit krachtens zijn rang, temidden van de spelers, recht heeft.

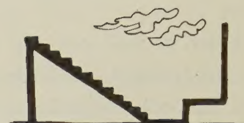
uit *„Masques", Art et transfiguration 1947*



Grieks
(5000 personen)



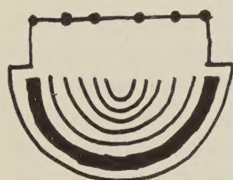
Grieks



Romeins



Renaissance



Romeins
(10.000 personen)

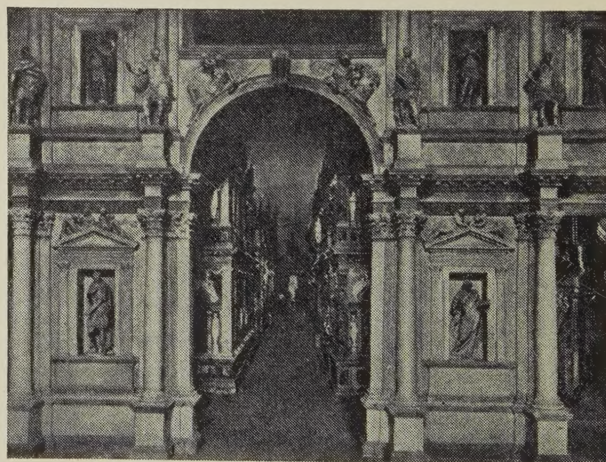
Teatro Farnese, Vicenza
gebouwd door Palladio 1579



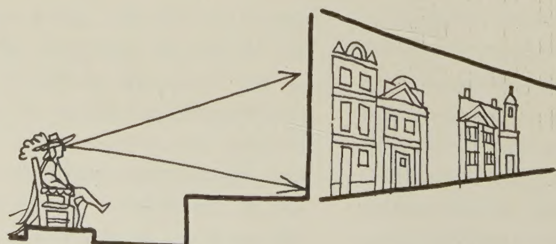
Het Italiaanse hoftheater is gebaseerd op het antieke theater; is alleen overdekt. (Het eerste provisorische hoftheater werd gebouwd door Bramante op de binnenplaats van het Vaticaan in 1518)



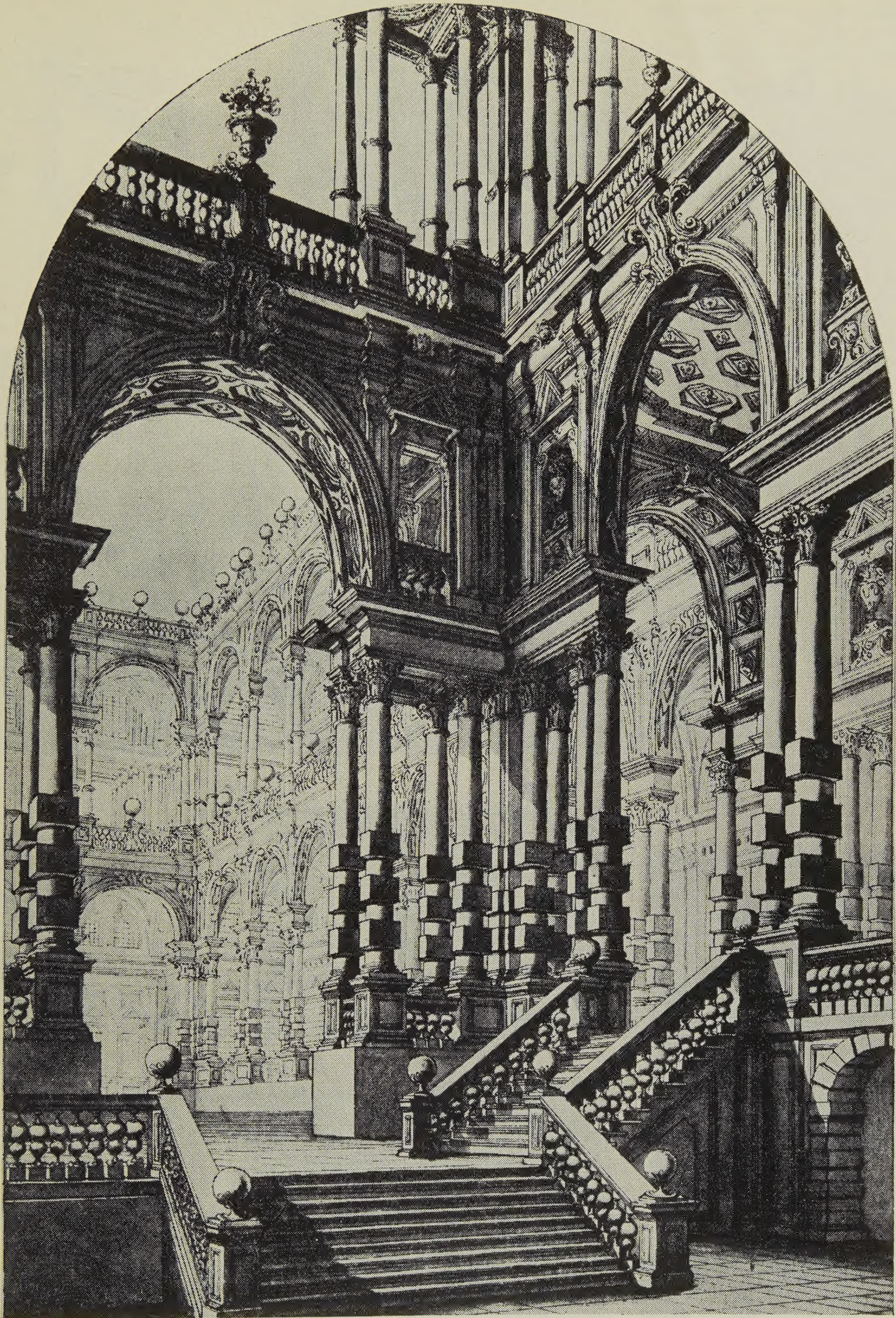
Romeinse Façade



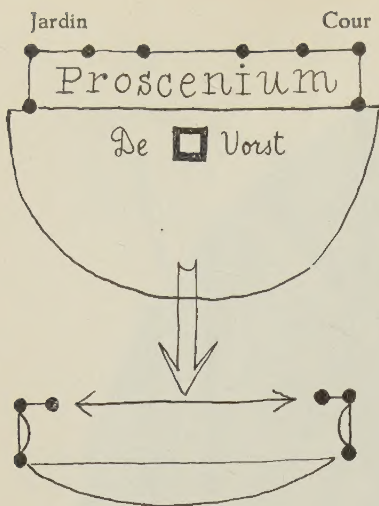
Façade van het Teatro Olympics



De vorst was het absolute middelpunt van het hoftheater; alles was voor hém gemaakt, alle perspectieflijnen komen in zijn oog bijeen



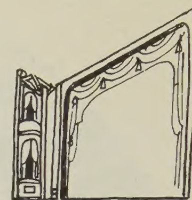
Italiaans theater-décor uit de school van Bibiena, begin XVIIIe eeuw



(In Frankrijk noemt men nog steeds links „jardin" en rechts „cour".)

eg
aissance





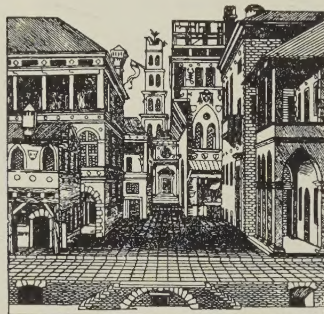
Onze *toneel-opening* ontstaat door verbreding van de middelste poort (scena) van de antieke façade.

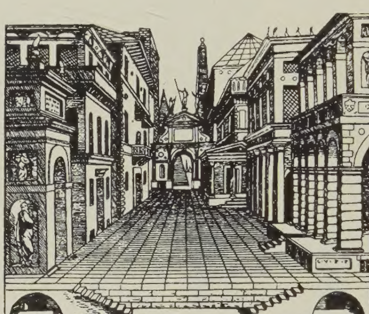
aissance

Ons *décor* ontwikkelt zich uit de middelste straat van het antieke theaterdécor. De straatvorm blijft honderden jaren gehandhaafd.

ok



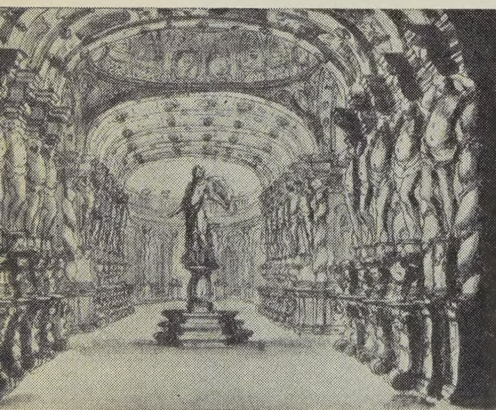




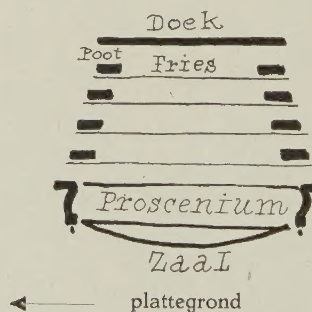


Serlio, „Dell' Architettura" comedie tragedie pastorale

Variaties op het klassieke „straat"-thema

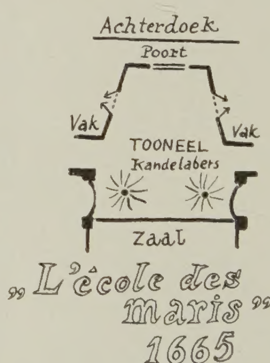


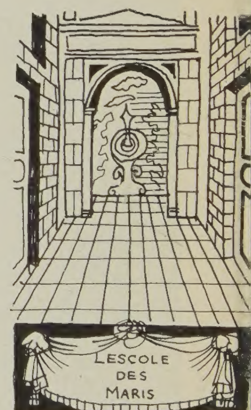
atro de San Salvatore Venetië



plattegrond

„coulissentheater"



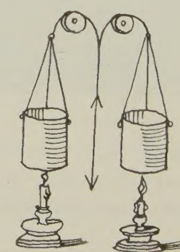


Molière-décor



1675

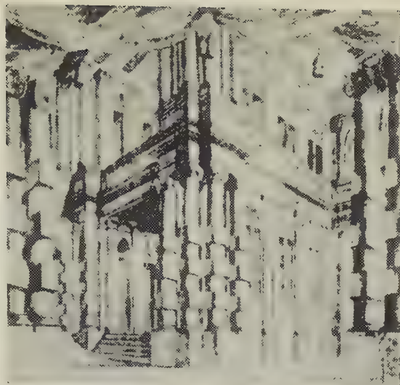
Primitieve belichtingsapparatuur voor plotselinge duisternis



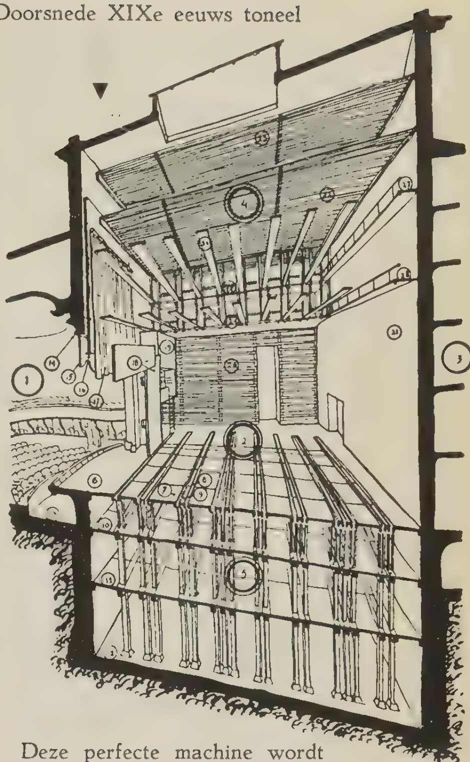
Sabbattini



Bibiena XVIIIe eeuw



Doorsnede XIXe eeuws toneel



Deze perfecte machine wordt veracht en verwaarloosd voor deze „realiteit".



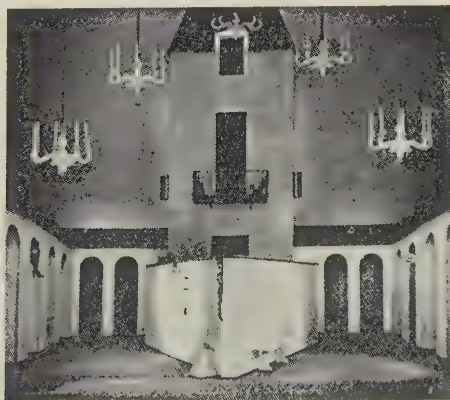
Antoine
Theatre Libre 1887
Uitbanning van de illusie.
„Realiteit"
Décor voor „Boule de Suif"

De reactie hierop kwam met „Theatre d'Art", Paul Fort 1890, met medewerking van Gauguin, Denis, Vuillard etc. Loopt vooruit op



Wel nieuwe kleuren en vormen maar geen nieuw principe

Diaghilew's Ballet Russe, 1920.
Picasso Pulchinelle



Bérard
„Ecole des femmes"

Het moderne materiaal



1950

Over de kunst van het theater, de muzen en de mensen

Abr. van der Vies

Er is veel gepraat en veel geschreven, er is vaak gediscussieerd en vaak gedroomd over het samengaan der muzen bij de kunst van het theater. Er is evenzo vaak gestreden over de vraag of het woord — „Sire le mot" — *steeds* de prioriteit moet worden verleend in de toneelspeelkunst, de muziek *steeds* in de opera, de dans *steeds* in het ballet.

Er is eveneens veel geschreven en veelal met klem en tal van argumenten beweerd, dat het décor dienend moet zijn.

Er is ten aanzien van de danskunst dikwerf beweerd dat zij haar inspiratie put uit de muziek, dat zij een afgeleide kunst zou zijn.

Er is even vaak betoogd, dat de dans autonoom is, de inspiratie uit zich zelf put en dat de muziek begeleiding is, slechts een dienende functie heeft. Er is gezegd, dat op een kunstwerk als gegeven geen tweede kunstwerk te maken valt, dat op autonome muziek niet gedanst mag worden. Er is naar voren gebracht dat er zeer fraaie liederen zijn gecomponeerd op zeer fraaie gedichten, die op zichzelf reeds gesloten kunstuitingen waren......

Er is gezegd, dat in de opera de tekst en zelfs de handeling er nauwelijks toe doet, als er maar mooi gezongen wordt. (En dit niet slechts door degenen, die het uitsluitend om het bel-canto te doen is!)

Er is beweerd dat het décor geen aandacht voor zichzelf mag opeisen.

En men heeft, vooral buiten onze landsgrenzen kunnen meemaken, dat bij het opengaan van het doek het décor van een groot décorateur een „open doekje" verwierf.

Er is óók opgemerkt, dat de mensen in de zaal in doorsnee toch niet naar het décor kijken en zo zij zouden kijken dit hen alleen maar van de „hoofdzaak" (zie boven) zou afleiden.

Er is dus de stelling geponeerd, dat décor slechts bescheiden, ja vooral bescheiden achtergrond mag zijn.

Vaak ook hoort men te dien aanzien beweren: „Dat zien de mensen in de zaal tòch niet!" of: „Als het succes van het décor zou afhangen!"

Er zijn bovendien talloze instellingen ten opzichte van het theater, die wortelen in de levensbeschouwing en opvatting van de betrokkenen: er zijn Calvinisten en Katholieken, gereformeerden en vrijzinnigen, er zijn nuchteren en dromers, realisten en mystici.

Er zijn lieden, die van het theater een „spiegel van eigen tijd" verwachten of ook „actuele werkelijkheid".

Er zijn lieden, die eerder een spiegel van de voorbije tijd, de goede oude tijd wensen; geheel anders, degenen die een getuigenis of een wijzen naar toekomstige tijd als meest wezenlijke taak van het theater zien.

Weer anders gezegd: er zijn dezulken, die slechts de realiteit kennen en ook nog op het toneel najagen en een droom een vlucht heten.

Maar er zijn ook dezulken, die juist de droom wezenlijk achten, de verbeelding en de realiteit van het dagelijkse leven in de schouwburg lager waarderen.

Ge kent zeker ook lieden, die bij „goed spel" décor totaal overbodig achten, anderen wie een aanduiding genoeg is en dat pas de ware kunst heten.

Anderen betogen, dat een uitgewerkt décor de fantasie van de toeschouwer te zeer aan banden legt en daar verzetten zij zich blijkbaar tegen.

Ook zijn er die integendeel aangenaam verrast zijn indien het décor hen in een andere wereld verplaatst, die zij zelf zich nooit zo — schoon of hevig — hadden kunnen dromen dan de kunstenaar die hen in die wereld weet in te leiden.

Maar ik ken er ook, die alles meten aan de maten van hun kantoor, huis- of slaapkamer, die alles meten aan de heilige ratio. Dat zijn diegenen, die haarfijn weten te vertellen dat dit of dat beslist niet zus of zo kàn, althans niet in hun voorstellingswereld......

Tot hen behoren ook diegenen die historische costumes tot in details getrouw verlangen en anders „fouten" signaleren.

Maar er zijn gelukkig ook lieden, die zich dan in een stoffig museum wanen, dezulken wie een kunstzinnige paraphrase liever is.

Dan vergat ik nog te noemen diegenen, die de film prefereren omdat daar alles zoveel echter lijkt.

Maar mag ik U dan tevens herinneren aan degenen, die de schouwburg beminnen, ja prefereren juist òm zijn conventies, juist om zijn schijnbaar mindere, maar wezenlijk grotere echtheid, zelfs dwars door alle voor sommigen zo dwaas lijkende conventies — van de opera bijvoorbeeld — heen!

Een ander meningsverschil wil ik niet nalaten te noemen. Er is een stroming, die de regisseur — gelijk een dirigent — de grootste macht bij de reproductie wil verlenen, omdat zodoende slechts een eenheid kan ontstaan. Anderen beweren, dat de regisseur weer meer op de achtergrond zou moeten treden en dat de persoonlijkheid van de acteur weer meer zou moeten gelden. Daarbij rijst de vraag bij wie de meest zuivere interpretatie van het tot leven te wekken kunstwerk in de beste handen is, bij een dictatuur, bij een collectief of bij een democratie. Het zal U duidelijk zijn dat ook hierop de meest verscheiden antwoorden zijn gegeven, dat het laatste woord ook hierover nog lang niet is gezegd.

Resumerend kan men constateren, dat men het èn onder de kunstenaars in dienst van de verscheiden muzen èn onder de consumenten hunner verrichtingen glad oneens is, gelijk op andere gebieden van het doen en laten van mensen, gelijk elders in de wereld.

Gelijk elders in de wereld meestal een tot tanden gewapende vrede, soms tot krakeel, soms tot erger leidend.

Er is, dunkt mij, — met korte woorden gezegd — een grote zo niet Babylonische spraakverwarring gaande, van velen die menen, dat zij de enige en ware wijsheid in pacht hebben — niet zó, maar zó — is hun slagwoord en daarmee slaan zij danig in het rond. In deze zo vèr gespecialiseerde tijd is de zo vaak gedroomde eenheid deerlijk gehavend. Zij wordt nog slechts in het verleden geprojecteerd — en daarbij trouwens veelal tevens stevig geïdealiseerd.

Zijn er overigens alleen-zaligmakende principes op te stellen? Verrast de schepping van Onze Lieve Heer niet juist door zijn wonderlijk rijke fantasie, zijn welhaast ongebreidelde fantasie waarmede Hij — om maar iets te noemen — de ontelbare grote en kleine dieren, gewassen, vogels, bloemen en vlinders schiep?

Ja, één principe zou men wellicht kunnen noemen, dat de kosmos tot een eenheid deed worden: adem, rhythme.

Dit is, naar het mij voorkomt, een sleutel, die veel toegankelijk maakt. Het rhythme bint alles in het leven, zo ook in de kunst, zo ook in de kunst van het theater. Alleen door de ordenende werking van het rhythme lijkt het mij mogelijk alle muzen weer hun harmonische plaats aan te wijzen.

Op de Olympos, maar ook op het schouwtoneel. En dat daarbij aan het visuele een belangrijke plaats dient toegemeten, kunt gij reeds uit het woord schouwtoneel, zo ook uit ons woord schouwburg beluisteren.

Mijn voorkeur — en die zult ge wellicht verwachten hier nog te zien meegedeeld — mijn voorkeur gaat uit naar die vorm van theater, waarbij inderdaad vele muzen in harmonie samengaan. Het woord dient er een taak te hebben, èn de muziek; de mimiek, de geste, de plastiek, ja, de dans evenzeer als het licht; het licht, dus óók het duister, waarzonder het licht niet denkbaar is. Maar ook het picturale dient naar mijn voorkeur daarbij een grote rol — groot in de zin van belangrijk — te spelen.

Het is een bij uitstek dienstig middel om de zo gewenste eenheid visueel te helpen bevorderen.

Is de ene muze daarbij ondergeschikt te achten aan de andere? In een geslaagde synthese niet meer en niet minder dan het ene orgaan aan het andere in een levend organisme.

Ja, er dient daarbij een team-spirit onder de muzen te heersen die het mogelijk maakt, dat dàn een kleur, dàn een geste, dàn een melodie, een danspas of een pauze een ogenblik alle aandacht voor zich opeist zonder dat de overige zusteren dadelijk gaan schelden.

Verder kan ik mij heel goed voorstellen dat hun wegen niet voortdurend parallel verlopen, maar bij tijd en wijle schijnbaar divergeren om echter daarna weer samen te vloeien in een zoete harmonie of zelfs te botsen in een gewilde disharmonie, doch allen steeds bewogen door hetzelfde rhythme, dat ons uiteraard meer aan de taal der poëzie dan aan dat van onze dagelijkse omgang zal herinneren.

Maar heeft de kunst dan niet zekerlijk ook tot taak ons de wezenlijkheid onzer dromen voor ogen te voeren?



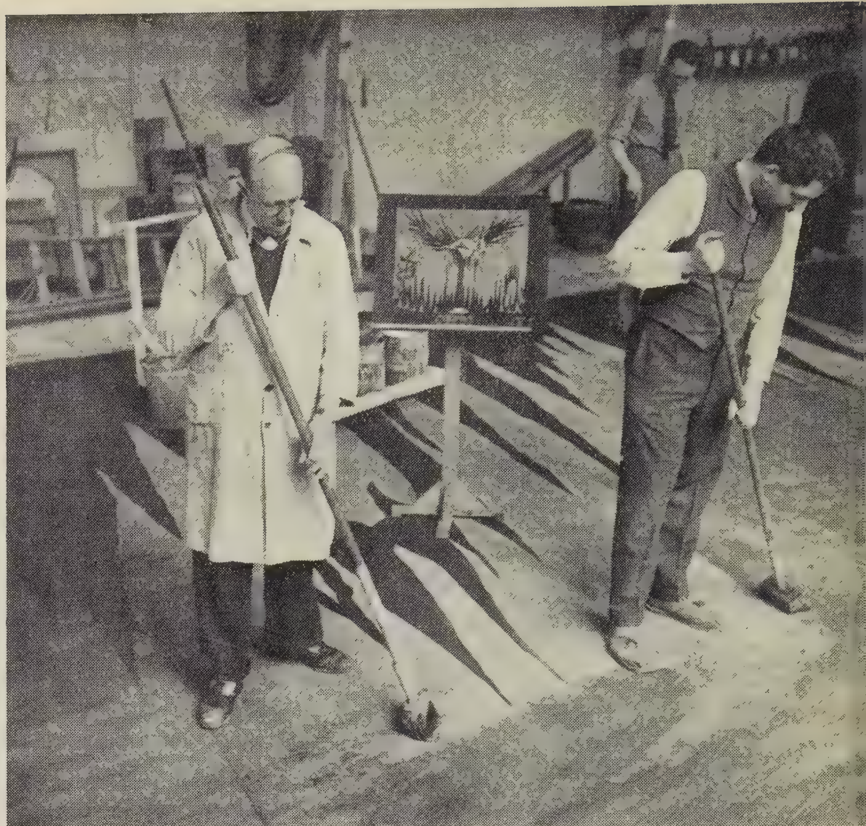


foto Press Art Studio



De decorateurs

Deze lieden vertoeven meestal op de zolders of in de magazijnen, waar lichtelijk beschadigde tronen, boerenstoelen, Louis XV en Louis XVI meubelen met gescheurde bekleding, antieke rustbedden, gothische altaren, kasten, étagères, grafstenen en verder alles waarop ooit mensen zaten, aten en sliepen, ligt opgestapeld. Alleen noemt men het antieke rustbed nooit het antieke rustbed, doch „die canapé, die in Quo Vadis meedoet", de Louis XV kamer heet kort en krachtig: „die stoeltjes die in de Jonkvrouw Seiglière stonden", of in een ander stuk. Ieder stuk toneelinventaris heeft zijn eigen naam; evenals het bij de costumier heet: „de rok die van Praag in Danton droeg", of er wordt gezocht naar „de laarzen uit Othello".

Uit Karel Čapek „Hoe een toneelstuk ontstaat".





foto's Hans Wolf







Wat voor de theaterbezoeker onzichtbaar blijft...

foto Particam pictures





De schouwburgzaal

Pierre Sonrel

De mensen van het theater, die de magische rol van de bouwkunst geheel vergeten hebben, kunnen zich niet voorstellen, dat het geraamte der zalen een niet te verwaarlozen element van het toneel vormt.

Zij geven zich veel moeite dat wat uitsluitend van de essentiële vorm van de zaal afhangt en wat décors, noch machines kunnen geven door decoratieve of door knappe technische vondsten op te lossen.

Het schijnt ons zoveel te dringender op dit gevaar te wijzen, daar deze machine-geest heel veel verantwoordelijke personen in de theaterwereld misleid heeft en de huidige ontwikkeling niet aan deze neiging ontkomt.

De Duitsers vooral hebben geen moeite gespaard, om zalen van het klassieke type uit te rusten met alle perfectionering, die de moderne industrie kan bieden, wat weliswaar technisch volmaakt, maar geesteloos toneel geeft. De theaters van Saarbrücken en Dessau, kort voor de laatste oorlog gebouwd, beschikken over een uitgestrekt van machinerieën voorzien toneel, waar draaiende en rijzende coulissen, beweegbare portalen, cyclorama en talrijke van de meest uiteenlopende verlichtingsapparaten bijeen zijn.

Deze twee theaters staan aan het einde van een lange reeks, waarvoor in het bijzonder karakteristiek zijn het „Neues Schauspielhaus" te Dresden van 1913 en het Theater Pigalle te Parijs (1923), waar vier rijzende tonelen, waarvan twee coulissen, de regisseur van iedere zorg op het gebied der techniek moeten bevrijden. Het toneel, plaats der poëzie, is in de liften verdwenen.

Op dezelfde wijze heeft men in Amerika talrijke zalen aan de machinerie opgeofferd, waarbij vooral vermeld moet worden de grote zaal van Radio-City, dat er zich op beroemt het grootste toneel der wereld te hebben. De school waar deze zaal toe behoort, bloeit, daar zij op de bioscoop steunt, maar hij kan grote schade aan het toneel berokkenen, daar hij ver verwijderd is van de atmosfeer en de concentratie, noodzakelijk voor de opvoering van het drama.

Parallel met deze zalen, waarbij het klassieke toneel slechts onderworpen wordt aan moderne technische vindingen en eisen, voltrekt zich het werk der theoretici, die zich in het bijzonder bezig houden met de vorm van het toneel en de plaatsing van de toeschouwer in samenhang met dit toneel.

Voor Gemier, Max Reinhardt of Meyerhold is de verloren harmonie terug te vinden in het Griekse theater of het circus.

Omstreeks 1919 geeft Max Reinhardt te Berlijn zijn aanwijzingen voor de bouw van het „Groszes Schauspielhaus". De toeschouwers zijn verdeeld over de treden van een uitgestrekte halve cirkel, die het middengedeelte van de orkest-ruimte omgeven. In deze ruimte kunnen toeschouwers plaats nemen, of er kunnen planken op gelegd worden, waardoor het eigenlijke toneel, dat zelf reeds van draaiende planken en een panorama-achtergrond voorzien is, vergroot wordt. Daar werden de stukken waarin veel figuranten optraden, als Julius Caesar, Danton en Orestes opgevoerd. Deze inrichting heeft men weer in het theater te Malmö (zie „Forum" 1946, No. 3, red.) toegepast. Wij hopen, dat er een bezielende leider zal zijn, die deze zeer grote, wat koude machine leven zal weten te geven, die de betekenis van het vooruitspringende toneel zal kunnen rechtvaardigen, het een bijzondere rol zal toebedelen, opdat het meer dan alleen maar een sterk vergrote „avant-scène" is en de toeschouwer niet langer vol verlangen uitkijkt naar het ogenblik dat het grote gordijn, dat het hoofd-toneel verbergt, opgaat.

Wat Meyerhold in Moscou heeft gebouwd is gebaseerd op het Griekse theater. Het toneel en de zaal zijn samengevat in het zelfde schip van elliptische vorm. Het publiek is bijeen op de treden van een amphitheater. De ruimten voor het spel worden aan de achterzijde door een ronde muur begrensd en springen naar voren tussen de treden.

Richard Wagner geldt als de eerste, die in zijn theater in Bayreuth (1871) de balcons heeft opgeheven en zijn publiek in een amphitheater heeft verenigd. De Architect Ledoux had deze vorm in zijn theater te Besançon (1784) reeds toegepast onder de invloed van de antieke theaters en van het theater te Vicenza van Palladio. Het plan van

Bayreuth is belangrijker omdat het reeds op de vorm der bioscoopzaal vooruitloopt. Toch hebben de ideeën van Wagner ten opzichte van de plaatsing van het publiek of van het toneel niet de aangekondigde vernieuwing gebracht. Kort na zijn toneelscheppingen met groot getal van figuranten, trekt Max Reinhardt zich terug in de „Redoutensaal" te Wenen (1922), waar hij zich streng aan het eigenlijke toneel houdt en daarmee de onderzoekingen die Jacques Copeau sinds 1913 in Vieux-Colombier bezig hielden, benadert.

Hier is geen beroep meer op de mechanische hulpmiddelen, een vrijwillige afwijzing van de „trompe l'oeil", van het vlotte realisme, of de luide effecten, maar de dwang de ruimten van het spel zodanig te rangschikken, dat het décor slechts als een toevoegsel aan de altijd aanwezige architectuur zal zijn. Men moet aan het theater uit de tijd van Koningin Elisabeth denken. Het raam van het toneel is verdwenen, er zijn fijne overgangen tussen toeschouwer en toneelspeler, lichten, treden en tonelen van verschillende vorm, niveau en gebruik, een hiërarchie van de spelruimten. Dit alles verleent het toneel de symboliek van een ceremonie, waaraan het publiek uitgenodigd is deel te nemen, niet meer met zijn nieuwsgierigheid, maar met zijn geloof. Zonder twijfel hebben deze te vroeg gestaakte experimenten op het architectonische plan niet tot afdoende resultaten geleid, maar er kan niet aan getwijfeld worden of de theorieën van Jacques Copeau zullen nog lange tijd nawerken.

Het is aan de nieuwe generatie van leiders de eenmaal begonnen onderzoekingen voort te zetten, het werk van de dichters en architecten te coördineren om er gevolgtrekkingen uit te kunnen maken. Zij zijn het, en niet de ingenieur, evenmin de architect, die het geheim van het theater van de toekomst in zich dragen.

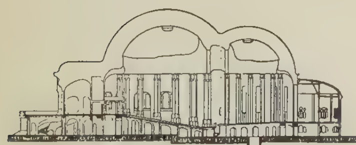
Uit dit kort overzicht van de status der theaterarchitectuur zou men kunnen afleiden, dat wij geneigd zijn iedere machinerie uit het toekomstige theater te bannen. Dit is geenszins het geval, want het blijft vanzelfsprekend, dat het theater zich onder vele vormen kan realiseren en dat bij ieder genre een andere esthetiek en verschillende middelen deze uit te drukken, passen.

Evenzeer als het een afleiding kan zijn toneel met veel machinerie, lyrische, weelderig opgezette stukken te zien, en het opwindend kan zijn grote plechtigheden mede te maken, evenzeer is het wenselijk om in een klein gezelschap tegenwoordig te zijn bij de opvoering van literaire werken, die, wat betreft de materiële middelen, met een passende economie ten tonele worden gebracht.

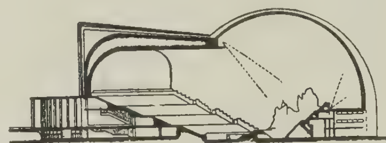
Het is slechts belangrijk er van overtuigd te zijn, dat de toekomst van het theater niet in de algemene mechanisatie gelegen is en dat dat integendeel op een dood spoor zou leiden, zowel om redenen van economische als geestelijke aard.

Het theater van de toekomst kan niet kostbaar van bouw zijn, anders zal het niet zijn. Het is tijd de onderzoekingen van de ingenieurs te staken, om zich vóór alles te wijden aan het hervinden van een toneel.

Uit *„Spectacles"*
uitg. van „l'Architecture d'ajourd'hui" Mei 1949

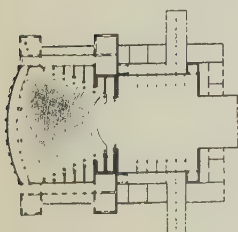


Langs doorsnede van het Goethenäum, Dornach
uit „Theaterbau gestern und heute"

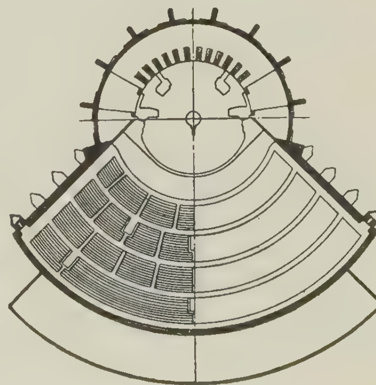


Doorsnede van een theater-project N. Bel-Geddes

Plattegrond „Festspielhaus" in Bayreuth
uit „Theaterbau gestern und heute"



Plattegrond van een theater-project N. Bel-Geddes
uit „Theaterbau gestern und heute"



MANON

Opera in 6 bedrijven van Jules Massenet
Décors en costuums: Gerard Hordijk
Regie: Abraham van der Vies
Ned. Opera Amsterdam
Holland Festival 1949



1e Taf. Herberg in Amiens



2e Taf. Kamer in Parijs

Opmerkingen

Gerard Hordijk

Voor de bouwkunst bestaan principes. Dit geeft veel stof tot conversatie. Het bezwaar bij décors is, dat er geen principes zijn, men is dus gauw uitgepraat.

Het principe van décors is dat er geen principe bestaat.

Décor is illusie.

Illusie is met de meest tegengestelde principes te bereiken.

Het principe waarop het Manondécor berust is dat een doek plat is, dus makkelijk op te hijsen en neer te laten voor het changement.

Een doek is op te rollen, dus goedkoop in het transport.

Het grootste voordeel van een doek is echter dat het 't meest geëigende materiaal is om op te schilderen.

Daar in principe schilderen de meest geliefde bezigheid van een schilder is, werd getracht in een schildering van 2400 m^2 een panorama te geven van het Franse XVIIIe eeuwse milieu als achtergrond voor de grote illusies, de lichte zeden en het tragische einde van de beminnelijke Manon Lescaut.

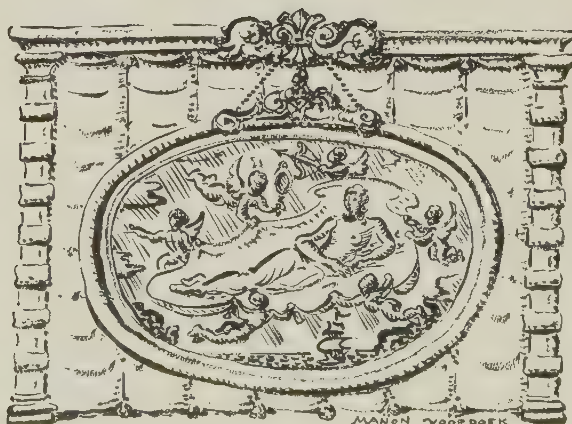
6e Taf. Een landschap

foto's Press-Art Studio

Typisch voorbeeld van een „moderne" toepassing van het klassieke coulissentheater, met verwaarlozing evenwel van het ruimte scheppende „trompe l'oeil"-effect.

Vrije schilderkunstige interpretatie.

Rideau ontwerp



Het toneel en de architect

Arthur Staal

Daar ik van theaterkunst niets afweet, maar er gaarne van geniet, kunnen mijn opmerkingen slechts als kanttekeningen van een leek beschouwd worden.

Voor een architect is de opbouw van een toneel een bijzondere gewaarwording. Want het ruimtespel, het kleurenspel en de belichting, als ook de plaats, de inrichting en zelfs het costuum (en soms zelfs de neus) van de acteurs is in de regel zeer precies op een bepaald plan uitgekiend, ontworpen en uitgevoerd. Dit zo tot in details vastleggen is voor ons interessant.
Bovendien moet alles veel intenser, kernachtiger samengebracht en uitgebeeld worden dan bij de architectuur van het nuchtere dagelijkse leven onder het nuchtere dagelijkse licht. Op een klein vlak en in een paar uur moet de toneelarchitectuur haar „rol" uitspelen en moet in een oogopslag begrepen kunnen worden. De perspectivische werking, de perspectivische misleiding, zo ge wilt, kan tot het uiterste geraffineerd zijn. Voor het toneel gebruikt men een „geschminkte" ruimte-kunst, ontworpen op papier en ook uitgevoerd van papier.

En het is deze verbeeldingswereld, die ons vooral fascineert. Mede door het fatum, dat op deze kunst rust. Want zoals klanken van muziek verglijden, zoals het toneelspel eindigend zwijgt en zoals een film met het opgaan van het licht verdwijnt en een dans tot stilstand komt, zo pakt men na het vallen van het doek een bundeltje lattenboel bij elkaar en na korter of langer tijd blijft niets dan een herinnering, een schets, een foto of een verkleurde maquette.

Ik kan mij voorstellen, dat deze kortstondigheid ook een nauwkeuriger reageren en reflecteren op een bepaald tijdsbestek zou kunnen betekenen. In ieder geval is de invloed van Morris, de Jugendstil en het Academisme niet buiten het theater gebleven. De vernieuwing van het theater manifesteert zich ook op het toneel, waar Berlage, kunsttijdschrift „Wendingen", de echte bolsjewieken-stijl, Le Corbusier, Picasso, Salvador Dali en daarna weer grootmoederstijd — en stug door alles heen des burgers hartstocht: old-finish en klooster-meubel — langs paraderen, in toneelvermomming natuurlijk.

Zij, op het toneel, hebben één ding op ons voor: zij kunnen ronduit voor hun kunst uitkomen en behoeven er geen rationalistische of functionalistische of progressieve drogredenen omheen te weven. Het is ruimtekunst, aankleding en décor voor de verbeelding en daarmee basta.

Uit de architectuurwereld zijn projecten voor het vernieuwde theater voor „de nieuwe mens" gelanceerd, vergezeld van diepgaande vertogen over nieuw dit en nieuw dat, geheel dienend aan de nieuwe bevrijde mens „opgedragen", maar die een en al kolder van ingenieuze individuele fantasie zijn, volstrekt onbruikbaar en die van het theaterbezoek, instee van een hooggestemd of uitgelaten feest, een cerebrale „cultuur"plicht zou maken.

Ik ken ook architecten, die na diepgaande studie tot de conclusie kwamen, dat het ideale theater eigenlijk maar rondom één toeschouwer gebouwd zou kunnen worden.

Maar het is helaas een kenmerk voor onze tijd de perfecties te willen maken op het materiële gebied, terwijl de geest op het schellinkje blijft hokken.

Intussen kunnen de sybarieten van de technische cultuur ons niet in verwarring brengen; de hoofdzaak blijft het spel, het stuk, want het best geoutilleerde theater biedt niet de minste waarborg voor stukken die ons hart bereiken, evenmin als de indrukwekkendste kerk de vroomheid zou kunnen stimuleren.

Hoewel de tendenz momenteel dikwijls juist anders ligt, is het wezen van het theater om een verbeeldingswereld te scheppen, die niet direct met het dagelijkse leven te maken heeft of er althans in groter lijnen vorm aan geeft. Zoals de monumentale architectuur datgene uitbeeldt en sublimeert dat boven de dagelijkse behoefte ligt, zo is het wezen van de dichtkunst en de theaterkunst ook om ons te verheffen boven de alledag. De fantasie opwekken en de verbeelding, het buitengewone stimuleren en daarmede het dagelijkse maat te geven.

Sinds de Internationale Theater tentoonstelling te Amster-

dam in 1922 hebben architecten directer contact met het toneel gekregen (Lensvelt, Wijdeveld, Rosse) en ik geloof, dat het na deze stimulans niet te betreuren is, dat weer de ensceneringskunstenaars voor het toneel ontwerpen.

Opgekropte stokpaardjes van ijzerdraad-plastiek, surrealisme of Mondriaan complexen, die de architect in zijn werk soms venijnig opbreken, worden door een theater-ensceneur spelenderwijs gelanceerd en verwerkt. Hij is niet erfelijk belast door het moeizame bouwvak.

Wie is niet onder de indruk geweest van de grootse eenvoud van de achtergrond met verticale lijnen achter de dansers van Sadler's Wells „Symphonic Variations (ontworpen door Sophie Fedorovitch) en de onheilspellende spanning van het décor van „Checkmate" van dezelfde dansgroep (ontworpen door Mac Knight Kauffer), of de joyeuse ruimtelijkheid van Bérard's décors voor de „Treize Danses" (Opera de Paris). De enscenering van de beroemde John Piper voor „The rape of Lucretia", de prachtige „ombouw" van Karel Bruckman voor Orpheus en Eurydice van Yvonne Georgi's Balletgroep. De ensceneringen van de Nederlandse Opera en vooral die van Nico Wijnberg voor bijvoorbeeld Hoffmann's Vertellingen en Mozart's „Ontvoering uit het Serail" en Ravel's „L'heure Espagnole" zijn van een pracht en een vindingrijkheid, van een feestelijk genot en een ruimelijke beheersing, die naar mijn idee met het beste van 't beste in het buitenland vergeleken kunnen worden. Men moet deze verrassingen en schone effecten zelf ondergaan in die ganse samenwerking van muziek en spel om er zeker van te zijn, dat wij juist in Nederland deze kunst van de verbeelding nodig hebben als brood. Tegen de Hollandse traditie in, is men er in geslaagd om een bewonderenswaardig resultaat te bereiken. Zo kunnen wij niet beter wensen dan dat wij spoedig een Opera-gebouw in Holland tot stand zullen kunnen brengen om een eigen huis te bieden aan onze dansers, zangers en acteurs, ensceneurs en musici en het enthousiaste en trouwe publiek.



2e Acte. Prof. Spalanzani's cabinet foto Unifoto

2e Acte. De Balzaal

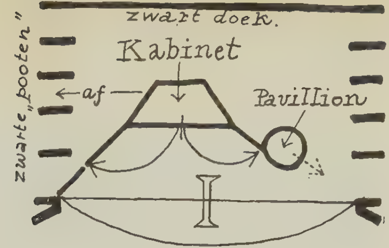


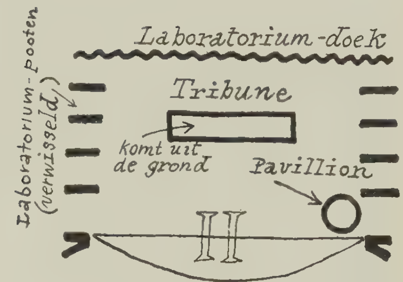
2e Acte. Het laboratorium

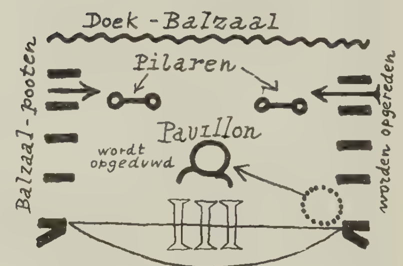


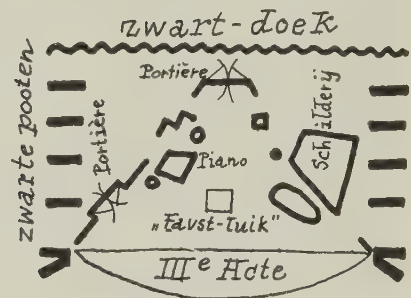
Hoffmann's vertellingen

Fantastische Opera in 5 bedrijven van Jacques Offenbach
Décors en costumes: Nicolaas Wijnberg
Regie: Abraham van der Vies
Ned. Opera Amsterdam 1947









„Rahmenerzählung". In de kelder (1e en 5e acte), die realistisch werkt (coulissentheater), worden drie dromen verteld. Elke droom heeft een eigen karakter, dat in het décor tot uitdrukking komt.

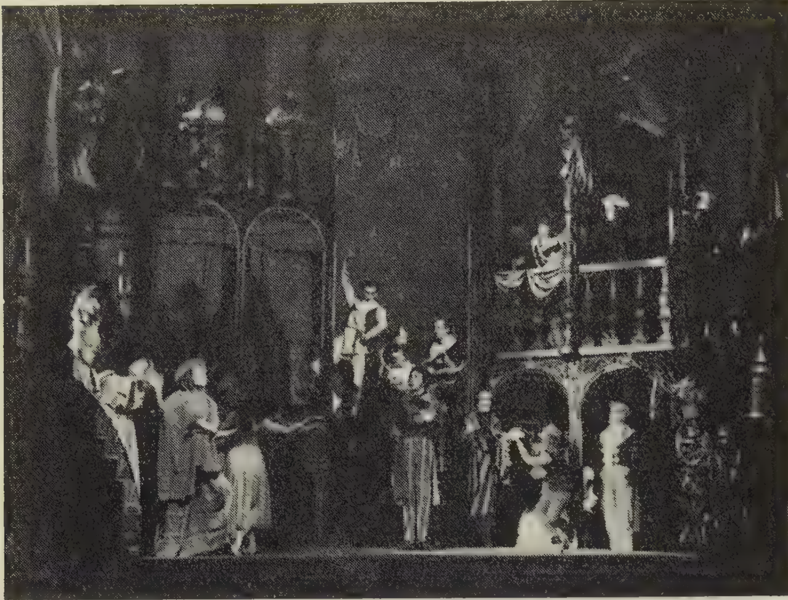
2e acte Mechanische droom, gebruikmaking van XIXe eeuwse toneelmachine, rijdende kabinetten, automaten, plotselinge verschijningen, ritten, verzinkingen, etc.

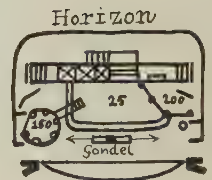
3e acte Spookhistorie: zwart-witte kamer, alleen gesuggereerd door zetstukken.

4e acte Wensdroom: barokke façade, met vergulde plastieken, gebouwd in de rondhorizon.



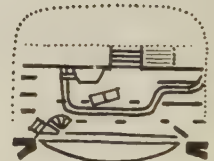
3e Acte. Antonia's kamer (ontwerp)





4e Acte. Venetië. Het huis van Giuliëtta foto Unifoto





4e Acte. Venetië foto Hans Wolf

1e en 5e Acte
Luther's bierkelder

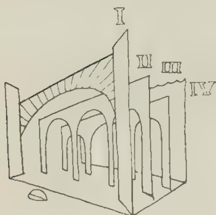
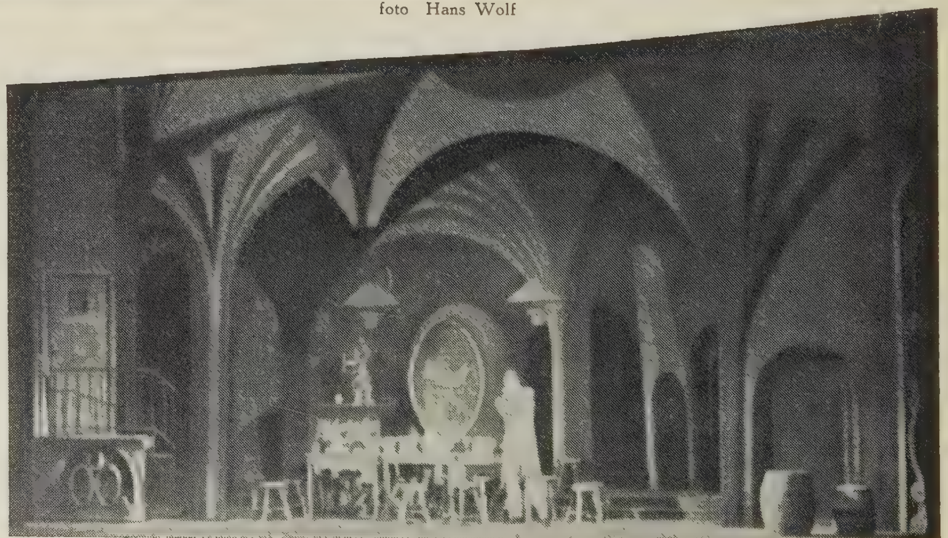


foto Hans Wolf



1e Acte. Terras van Judith

foto Particam pictures

De Poort van Ishtar

door F. Schmidt Degener
Lustrumspel A.S.C.
Décors en costumes: Hans van Norden
Regie: Abraham van der Vies
Muziek: Rudolf Escher
Amsterdam 1947

4e Acte. Voor de poorten van Bethulië (Maquette)



Vermenging van gebouwd en perspectivisch geschilderd décor, hetgeen een zeer sterk ruimtelijk effect sorteert.

foto Alg. Holl. Fotopersbureau

Waarom een schilder décors maakt

H. van Norden

Voor een schilder zijn er twee zaken die het theater voor hem aantrekkelijk kunnen maken en wel ten eerste het scheppen van een illusie, de mogelijkheid tot het doen ontstaan van een ruimtelijke, bewegende andere wereld en ten tweede het zich bevinden in een eigenaardige kleurige contrastrijke omgeving, waar bedrog en werkelijkheid, poëzie en proza, nuchtere techniek en sacrale sfeer op de meest boeiende wijze door elkaar heen gevlochten zijn.

De belangrijkste kant van het theater is wel, dat het geheel en al bestemd is voor de mens. Geen enkele theateropvoering is in te denken zonder het zichtbare deelnemen van de mens, die daar in alle mogelijke variaties verschijnt. Weliswaar hebben verschillende kunstenaars getracht de mens overbodig te maken en het toneel met vormen te bevolken, die allen iets met de principen van de beeldende kunst te maken hadden, maar verder dan een experiment is dit nooit gekomen, een experiment dat wel overtuigend aantoonde dat de menselijke figuur, de menselijke belevenissen te allen tijde primair op de planken zullen blijven. Men kan dit zelfs uitbreiden tot iedere kunst. Kunst, die van een menselijke inhoud ontdaan is, wordt steriel of curieus, asociaal of schizophreen.

In de eerste plaats blijven de twee eerstgenoemde punten van belang. Het spreekt van zelf, dat het ballet aan een schilder de meeste kansen biedt. Daarvan is het technisch-constructieve gedeelte het kleinst, en de mogelijkheid om schilderkunstige effecten te bereiken het grootst: men kan a.h.w. de dansers in het schilderij als nieuwe plastische elementen beschouwen. Maar ook bij de opera en het toneel is er mogelijkheid te over om bij de daartoe geschikte werken schilders te betrekken.

Pjotr en de Wolf
Hans van Norden
Scapino ballet. 1946

Typisch modern ballet-décor. Alleen het absoluut noodzakelijke aan „requisieten". Het achterdoek geeft de picturale atmosfeer.

foto Unifoto



Hoe moderner een stuk is, hoe meer een kunstenaar gelegenheid krijgt zijn persoonlijkheid te tonen. Helaas is het moderne theaterprogramma voor het grootste gedeelte opgebouwd uit psychologische stukken, die uiteraard het spectaculaire minder van node hebben. Het ballet vormt hierop weer een uitzondering, al ziet men daar ook tendenzen die duiden op grotere concentratie naar de gedanste beweging: het dansen vóór zwarte gordijnen is heel gewoon geworden.

Het tweede punt kan hier buiten beschouwing gelaten worden, omdat dit de indrukken betreft, die een schilder eventueel kunnen inspireren in zijn werk thuis, het atelier, het domein waar hij zonder enige binding kan scheppen en waar alleen schilderkunstige zaken ter sprake komen.

Bij het concipiëren van mijn décors ging ik er vanuit om als schilder in de eerste plaats, dus niet als architect b.v., een ruimte te scheppen, waarin de gevraagde handeling zich moest afspelen. Hierbij gebruikte ik soms oude technieken, soms moderne methoden. De mogelijkheden zijn zeer groot, omdat er geen vaste principes bestaan. Men kan zelfs zeer goed met oude technieken een moderne theaterschildering maken.

Verder zitten er in de mogelijkheid van belichting veel elementen, die een schilder interesseren. De belichtingskunst is echter zeer moeilijk. Het duurt jaren voordat men enigszins kan gaan „werken" met het licht als elementair bestanddeel van het décor en niet als aanduider van weersomstandigheden.

De belangrijkste factor in het tot stand komen van een goed décor is de samenwerking met de regisseur of de metteur-en-scène. Vanuit dit contact moet de „stijl" van het décor, de opvatting waarin het spel vertoond zal worden, geboren worden. Altijd zullen het die décors zijn, die de aandacht trekken, die niet uit een traditionele routine ontstaan of uit een aan de lopende band werkend apparaat, maar als een resultaat van intense samenwerking tussen de man, die zijn spelers leidt, het spel vertoont, en de decorateur. Dan bestaan er geen décors meer, maar opvoeringen, en deze zijn het waarom het gaat.

Het spel der vergissingen



W. Shakespeare
Décors en costumes: Jan Roede
Regie: C. Lasseur
Haagsche Comedie
's-Gravenhage 1948



Het klassieke coulissentheater, ditmaal op abstracte wijze toegepast, waarbij met requisiet-achtige zetstukken de ruimte wordt gesuggereerd.



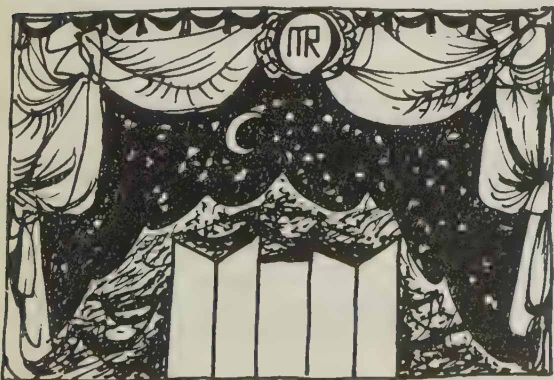
foto's E. v. Wijk

Werktekeningen

Vrij in de ruimte van de rondhorizon gebouwd décor, waar tevens gebruik gemaakt werd van het effect van de „valse" perspectief om de ruimtelijkheid nog te versterken. Alle klokken en automaten konden draaien en slingeren; ze waren requisieten, die in het spel betrokken werden. Het rideau werd alleen aan het slot voor het quintet gebruikt. Iedere zanger had zijn eigen vak.

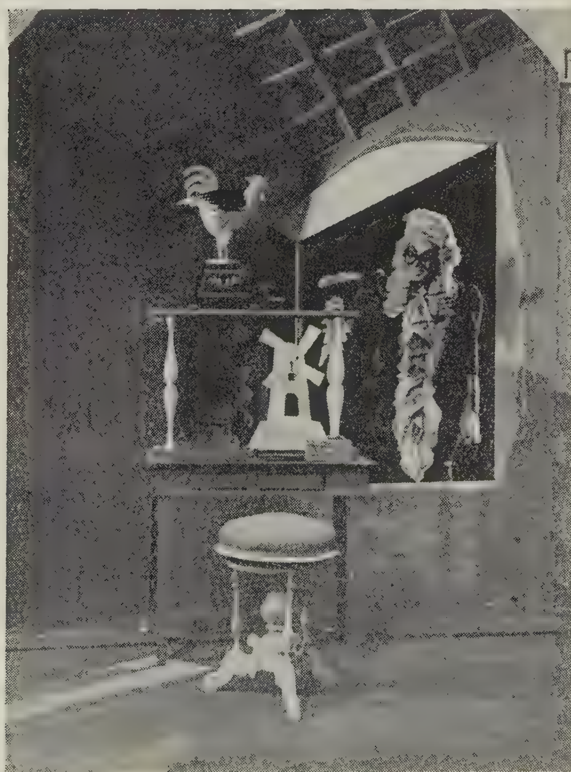
L'Heure Espagnole

Opera in één bedrijf van Maurice Ravel
Décors en costumes: Nicolaas Wijnberg
Regie: Abraham van der Vies
Ned. Opera Amsterdam
Holland Festival 1948



Rideau

Detail foto's Particam pictures







Klassiek coulissendécor met toevoeging van plastische elementen, waarvan er enkele (de ronde toren, de kleine boom en de minarets) in meerdere scènes in een ander arrangement werden gebruikt. Het Rideau werd gebruikt tijdens de ouverture en in de pauze.

De Ontvoering uit het Serail

Opera in 3 bedrijven van W. A. Mozart
Décors en costumes: Nicolaas Wijnberg
Regie: Abraham van der Vies
Ned. Opera Amsterdam 1946

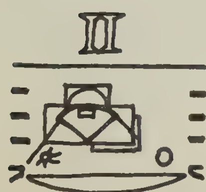
Rideau







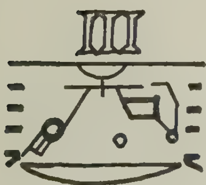
1e Bedrijf. Het Paleis





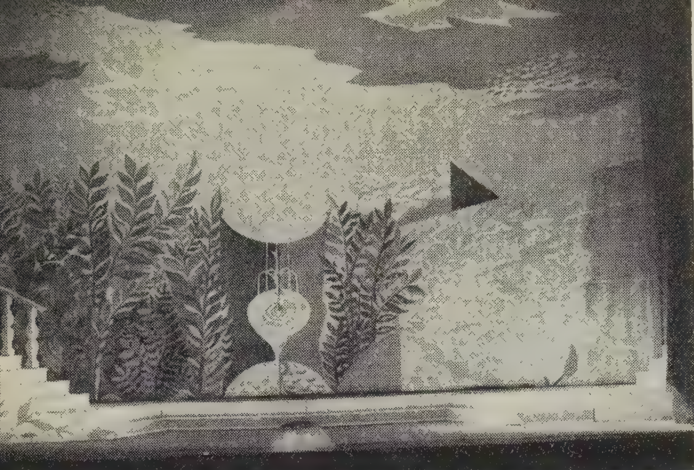
2e Bedrijf. In de Harem

3e Bedrijf. Paleis-tuin

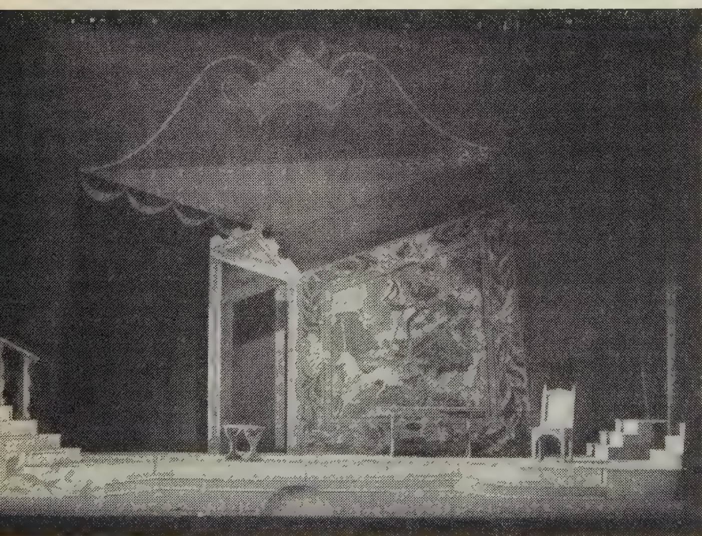


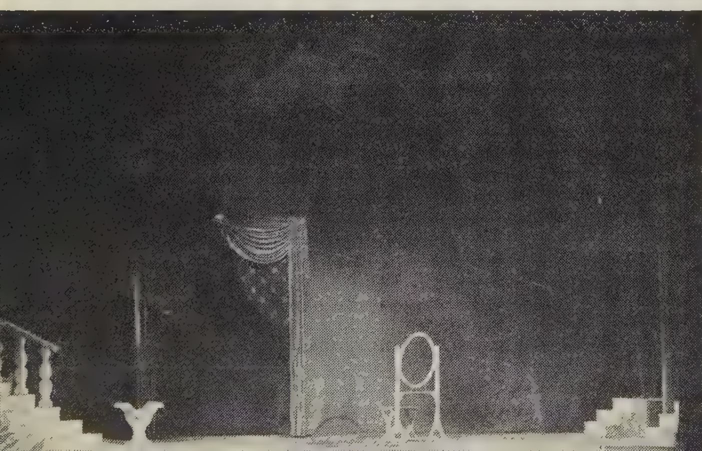


foto's Press-Art Studio







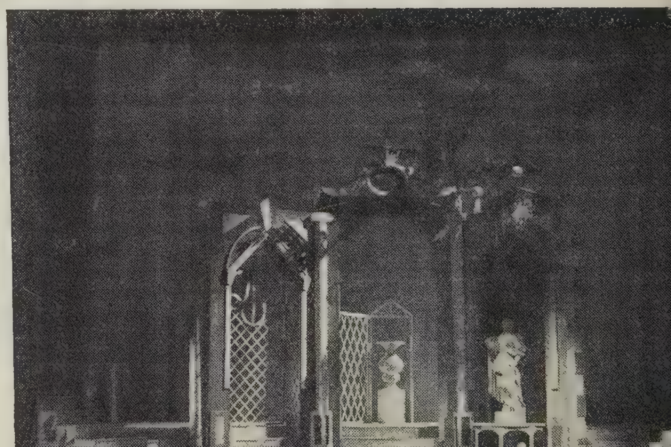




Het „Globe-theatre" uit de tijd van Shakespeare, prototype van het Elisabethiaans theater.



Tussendoek: „Tuin"
Gevangenis
Kamer van Benedick
Kamer van Beatrix
Tuin



Rideau

foto's Particam pictures

Veel leven om niets

Hall van Leonato's huis



W. Shakespeare
Décors en costumes: Nicolaas Wijnberg
Regie: Paul Storm
S.T.A.R.T.
Amsterdam 1946

Typische „Rahmen"-decoratie, geinspireerd op het Oude Engelse „Elisabeth"-theater, waar ook in een vaste bouw werd gespeeld. Door kleine zetstukken en wisselende belichting werden de verschillende aspecten bereikt. Alle grote scènes speelden in de vaste bouw, de kleine voor één van de twee rideau's. Het was waarschijnlijk geen toeval dat ze elkaar precies opvolgden, zodat afwisselend vóór en op de scène gespeeld kon worden en snelle opeenvolging mogelijk was.



2e Bedrijf. Tuinfeest

Die Fledermaus

Operette van Johann Strauss
Décors en costumes: Paul Citroen en Mans Meyer
Regie: H. Busch
Ned. Opera Amsterdam 1947



2e Bedrijf. Eenzaam eiland

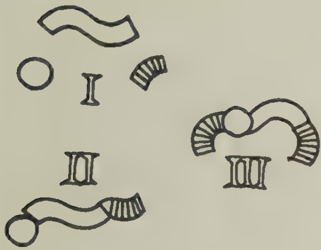
Ariadne auf Naxos

Opera in 2 bedrijven van Richard Strauss

Décors en costumes: Paul Citroen en Jan Bons

Regie: L. Wallerstein

Ned. Opera Amsterdam 1949



Gebaseerd op het principe, dat mobiele zetstukken op vele verschillende manieren aan elkaar gezet kunnen worden. In dit geval de trappen en de rotonde op rolwagens en in verschillende variaties verbonden.

2e Bedrijf. Tuinfeest



Die Fledermaus



3e Bedrijf. Orlowski's huis

foto's Particam pictures

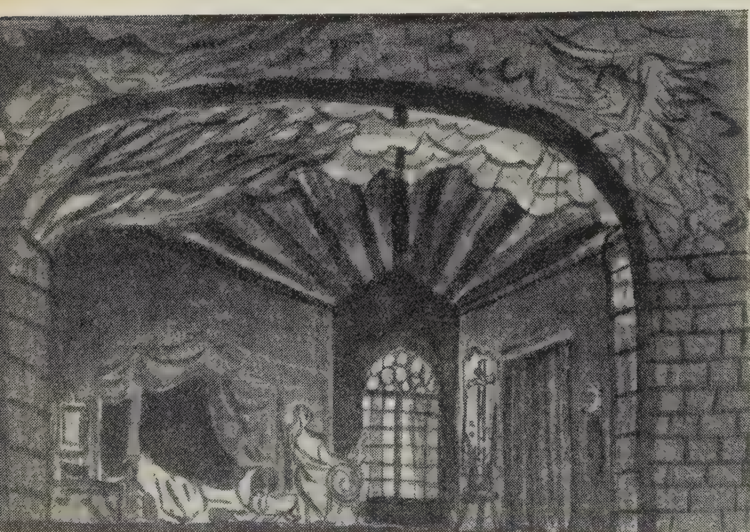
4e Bedrijf. Gevangenis



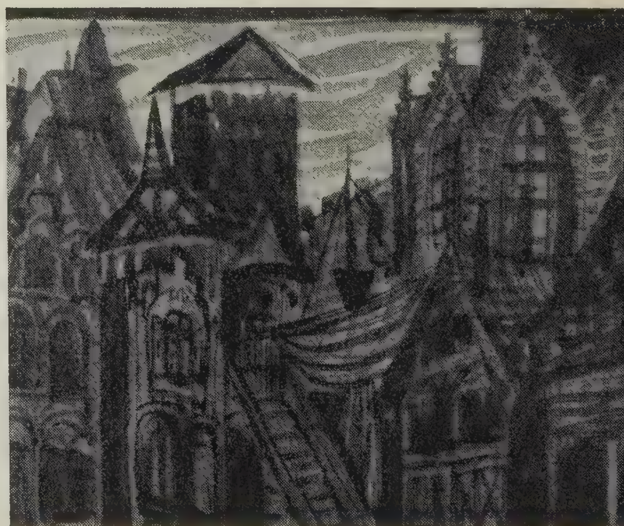
2e Acte. Paasmorgen

foto's Particam pictures

Ontwerp voor Marguerite's kamer



Ontwerp voor het Plein

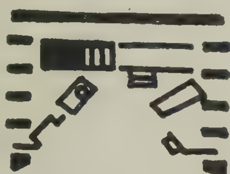


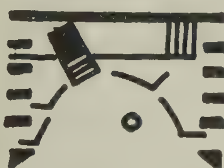
Faust

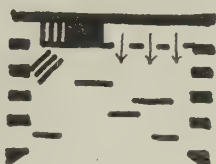
Opera van Charles Gounod
Décors en costumes: Hans van Norden
Regie: Abraham van der Vies
Ned. Opera Amsterdam 1948

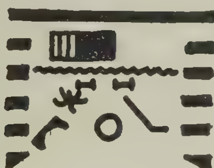


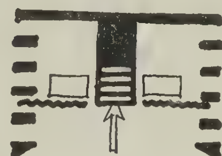
Het Lied van Valentijn











Typisch XIXe eeuws coulissentheater met gebruik van moderne practicabel mogelijkheden; de grote trap komt in vijf scènes voor en wordt telkens anders gebruikt in de grote scènes. Kleinere scènes voor doeken met enkele requisieten.





Plein

3e Bedrijf. Binnenplaats

Nachtasyl

Toneelstuk in 4 bedrijven van Maxim Gorki
Décors en costumes: Hans van Norden
Regie: Prof. Sjarow
Comedia Amsterdam 1949

Typisch „requisieten"-décor. Het belangrijkste zijn de meubels en de andere requisieten, die de atmosfeer zeer sterk bepalen en waar voortdurend mee gespeeld wordt. Eenvoudige zet- of hangstukken geven er een begrenzing aan. De wolkenlucht is geprojecteerd.





1e en 5e Bedrijf. In de Kelder

foto's Particam pictures

Orfeo

Opera in 4 bedrijven van Chr. W. von Glück
Décors en costumes: Nicolaas Wijnberg
Regie: Abraham van der Vies
Ned. Opera Amsterdam
Holland Festival 1949



Ontwerp décor

Hier werd de grootst mogelijke ruimte vereist om de eenzaamheid van de rouw aan te duiden. Rondhorizon met kleine zetstukken. Practicabel voor koorgroeperingen.



1e Acte. Het graf van Euridice

foto Particam pictures

Oblomow

G. den Brabander naar de roman van Gontscharow
Decors: N. Wijnberg
Regie: C. Hermus
Comedia. 1947

foto's Particam pictures



De Herbergierster

van Carlo Goldoni
Décors: N. Wijnberg
Regie: C. Hermus
Comedia. 1948



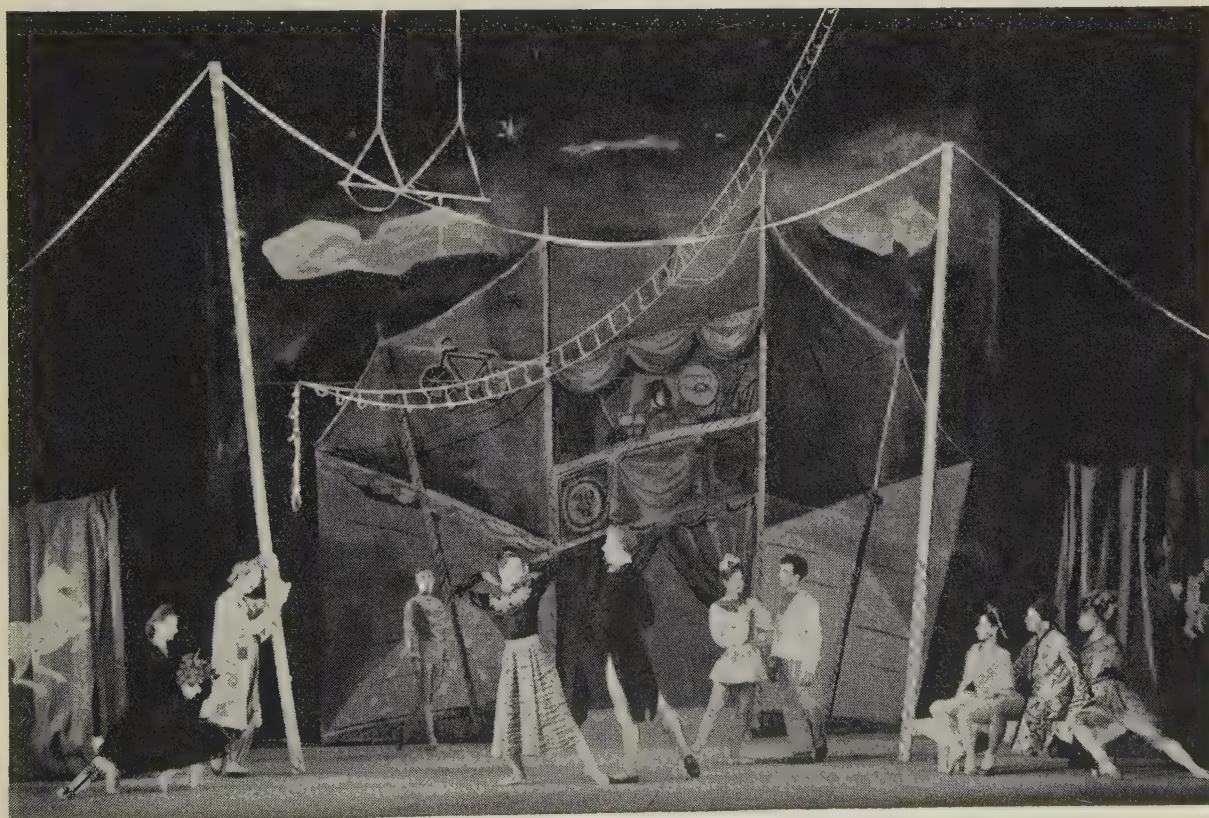
foto's J. Bokma

Endymion

Choreografie: Max Dooyes
Décors: Jan Bons
Costumes: Noor Dekker
Ballet der lage landen
Amsterdam 1949

Cascade

Choreografie: Max Dooyes
Décors: Jan Bons
Ballet der lage landen
Amsterdam 1949



1e en 3e Bedrijf. De gevangenis

foto Particam pictures

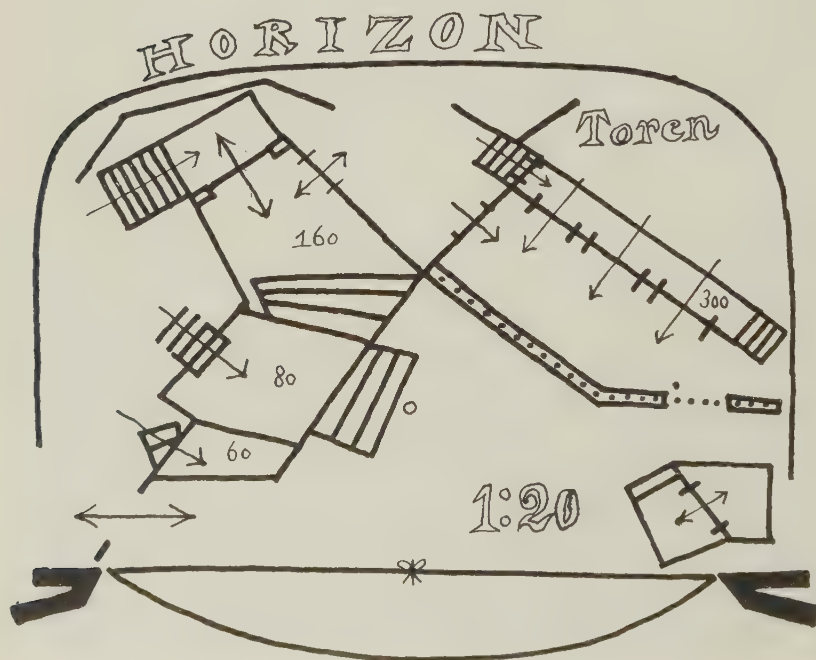
Fidelio

Opera in 3 bedrijven van L. v. Beethoven

Décors en costumes: Hans van Norden

Regie: Abraham van der Vies

Ned. Opera Amsterdam 1949



Vermenging van gebouwd en geschilderd décor, hetgeen een zeer sterk ruimtelijk effect sorteert.

Het Toneeldécor

L. Saalborn

Na ongeveer honderdtachtig ensceneringen gemaakt te hebben, ben ik ondanks vele zwenkingen naar allerlei stijlen, die ook mijn schilderkunst beheersten, toch tot de absolute overtuiging gekomen dat het décor (The Scenery, Die Umwelt) alleen een dienende functie mag hebben. De décors dienen de spelers — en daarmee het stuk!

Het is een droeve waarheid, dat het na-oorlogse aspect van alle kunsten tot nog toe een grote warboel is. Een nieuwe stijl heeft zich nergens vertoond, alles is compromis, met oude, veelal afgedane, waarden, die met een vals vernisje een nieuwe naam krijgen. Er is alleen een zoeken naar waarheid en oprecht leven, hier en daar dringt dit verlangen door en vindt het een klankbodem.

Voor het toneel gelde dus te allen tijde:

Een naturalistisch drama moet een naturalistische omlijsting hebben, een romantisch stuk, romantische coulissen en voor klassieken, het vers-drama bijv. zeer zeker Shakespeare, Goethe, Calderon, Molière o.a., kan een of andere stijl worden toegepast, die de klassieke rust niet stoort, en geen enscenering „à tout prix" moet zijn; geen vermodernisering in een of ander versleten „isme". Het aanwenden van het primitieve toneel uit de tijd waarin de klassieken hun stukken schreven, is natuurlijk verantwoord, als museummateriaal — of als curiositeit — maar vóór alles diene de omlijsting de spelers — in welk stuk zij staan.

Voor het muziekdrama (opera) geldt eigenlijk hetzelfde, alhoewel hier de muziek ook een antwoord moet vinden in de coloristische formule van de omlijsting.

De functie van het décor

A. Defresne

Het toneel is ruimtelijk, d.w.z. het heeft breedte, diepte en hoogte. In deze ruimte speelt men. Nu zijn er zeldzame stukken, die de ruimte de ruimte laten zonder meer. Wordt die ruimte toevallig begrensd door bakstenen muren, nou, dan speelt men tussen die bakstenen muren. Een voorbeeld van een dergelijk stuk is „Onze stad" van Thornton Wilder.

Verreweg het grootste aantal stukken eist echter, dat die ruimte niet alleen als afsluiting zonder meer gebruikt wordt, maar dat zij begrensd wordt door décors. Het spreekt vanzelf, dat dat décor niet willekeurig kan zijn. De inhoud van een stuk eist een speciale plaatsaanduiding: een kamer, een vlakte, een bergtop, etc. De handeling van het stuk maakt zekere onderdelen van die plaatsaanduiding noodzakelijk, zoals een raam, een trap, een deur, een afgrond, een nis, etc.

Meestal vraagt het stuk een tijdsaanduiding door middel van het décor; moderne tijd, Lodewijk XV, Griekse tijd. Bijna zonder uitzondering is het nodig dat het décor aangeeft in welk sociaal milieu het stuk speelt, arm, rijk, het milieu van arbeiders, burgers, koningen, boeren, etc.

Mijns inziens zijn echter al deze functies van het décor, hoewel ik toegeef dat ze noodzakelijk zijn, van ondergeschikt belang. De eis, die ik primair zou willen stellen, is, dat het décor de visuele weerspiegeling is van het karakter van het stuk, maar met dien verstande, dat het deze functie niet als een zelfstandige poneert. Het décor mag dus nooit een soort ruimelijk schilderij of bouwwerk zijn. Het moet steeds dienend zijn, dienend de spelers van het stuk.

Balletdécor

Corrie Hartong

Naarmate de bewegingsmogelijkheden van de dans zich zijn gaan ontwikkelen en uitbreiden is de behoefte aan sterk geaccentueerde décors en costumes minder geworden. Vergeleken bij de décors en machinerieën in de balletten van de XVIe en XVIIe eeuw, doet het huidige décor (afgezien van dat der uitgesproken show-balletten) bijna pover aan. Het heeft echter zoveel meer een zuiver danskunstige functie gekregen (versterking van het imaginaire der ruimte, onderstreping van stijl en sfeer der beweging), dat het aan de décorontwerper hogere eisen stelt, wat betreft kennis en begrip van dans, dan bij de oudere dansvoorstellingen, waarin hij als schilder zich kon uitleven in de hem ter beschikking gestelde ruimte, veelal ten koste van de dans. Zelfs de indrukwekkende, maar vaak exuberante décors van Benois en Bakst, welke een niet onbelangrijk deel van het succes der Russische Balletten van Diaghilew uitmaakten, hebben geen blijvende invloed uitgeoefend.

Meer en meer voegt het décor zich naar de dans; het gebruik van gordijnen met variatie in kleur en draperie, met aanduidingen van omgeving door enkele stukken, los in de ruimte geplaatst, opgehangen of tegen de gordijnen aangebracht, is in de laatste decenniën steeds meer in zwang gekomen. De ruimte krijgt meer diepte en hoogte, vooral ook door het gebruik van ruimte suggererende belichting; het steeds rijker en boeiender geworden lijnenspel van de dansfiguren afzonderlijk en ten opzichte van elkaar komt sprekender naar voren. Typisch is, dat in de laatste jaren ook steeds meer gebruik gemaakt wordt van praktikabels, vaak van abstracte aard (blokken, treden), die de vorm van de dans beïnvloeden en verrijken. Men ziet dit vooral in de nieuwe Amerikaanse dans.

Ook het costume is uit de aard der zaak bij de grotere bewegingsmogelijkheden eenvoudiger geworden. Alleen bij uitgesproken pantomimische dansen, wanneer de nadruk meer op het toneelmatige dan op het danskunstige valt, worden danser en ruimte uitvoerig aangekleed. De nieuwe gedachte is echter over het algemeen wel deze, dat het décor en het costume niet het toneel en de danser versieren, maar een functie hebben in de choreografie en in de beweging.





De Ring en de Kelim

Toneelstuk van L. Treves
Décors: Wim Vesseur
Regie: J. Fiolet
A.T.G. Amsterdam 1949

Het décor

Wim Vesseur

Het décor kan ik alleen maar zien als deel van het toneel, en daarom lijkt het ontwerpen van décors mij geheel en uitsluitend onderworpen aan de regels en wetten die gelden voor die figuur waarmee het toneel staat en valt: de toneelspeler.

De toneelspeler heeft absoluut nodig: ruimte om in te bewegen, vloer om op te staan en licht om te zien en gezien te worden.

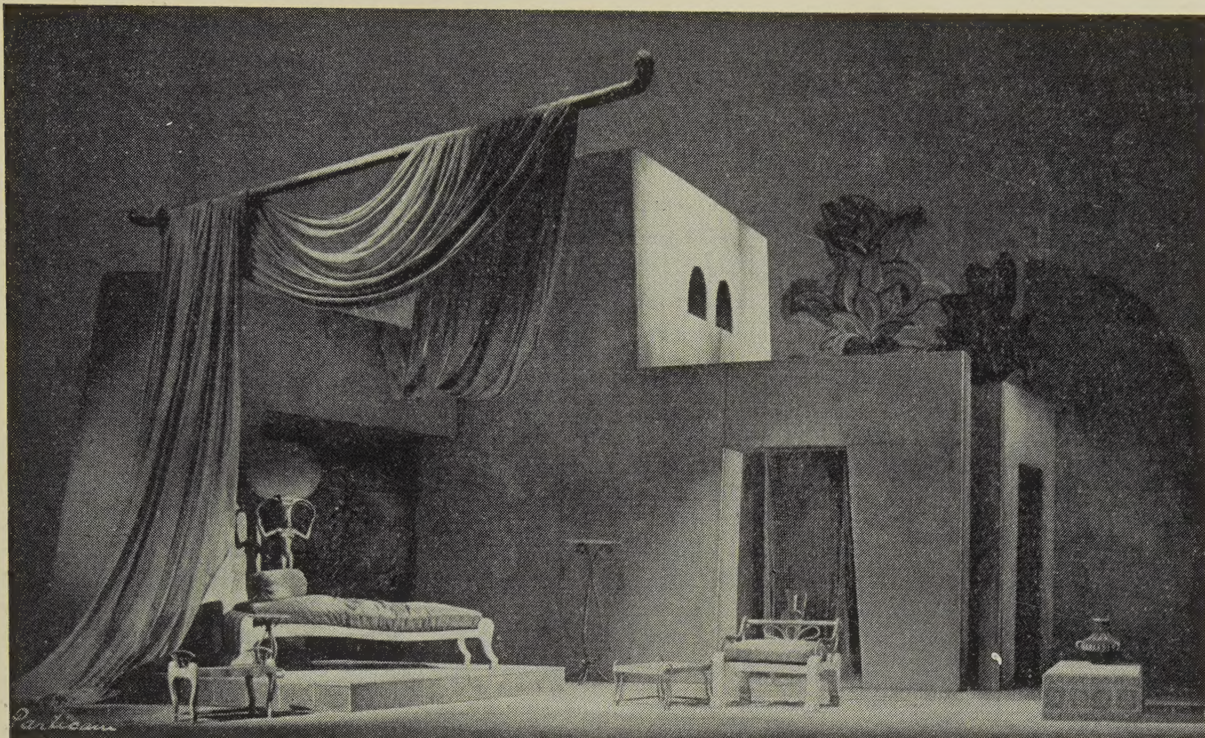
In hoofdzaak komt het ontwerpen van décor voor mij dan ook neer op het aanpassen van de gegeven (toneel) ruimte, vloer en licht aan de wijze waarop de spelers die wensen te gebruiken, en het situeren in die ruimte en op die vloer van die dingen, die de spelers bovendien nog absoluut — in dat speciale geval — nodig hebben. Ook de uiterlijke vorm van dit alles lijkt mij grotendeels bepaald te worden door de manier waarop het gebruikt moet worden; verder door de vereiste sfeer en door de eventueel noodzakelijke tijd- en plaatsaanduiding, die — met zo weinig mogelijk verdere toevoegingen — ondergebracht moet worden in het geheel, dat samengesteld is uit bovengenoemde strikte vereisten.

De uitwerking van dit alles, de bewerking en vooral ook de keuze van de materialen moet de ontwerper m.i. iedere keer weer opnieuw vinden in het gezamenlijke werk van het ensemble, ondergeschikt aan en solidair met dit ensemble, waarin hij evenals stuk en spelers zijn rol speelt: de rol van „de noodzakelijke benodigdheden", die hij moet spelen naar beste krachten, maar die hij ook niet moet overspelen door meer te willen zeggen dan er in zijn rol staat.

Toneel vraagt — als een ware liefde — opoffering en onvoorwaardelijke overgave aan het geheel, en dan zal het geheel méér terug kunnen geven dan je jezelf solistisch ooit kunt verschaffen. Stuk, spelers èn décor spelen samen mee in het geheel, dat leeft bij gratie van elk der medewerkers en op zijn beurt elk der medespelers — óók het décor — weer láát leven, bij gratie van dit geheel.



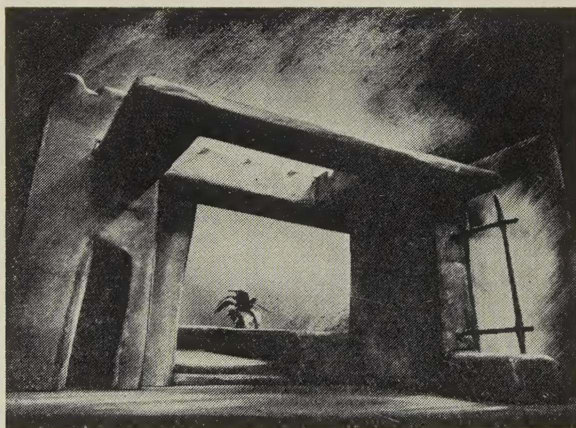
Typische voorbeelden van niet-schilderkunstige maar architectonische décors, die hun werking alleen aan ruimtelijke spanningen ontlenen.



1e en 2e Bedrijf

Abrahams Vrouwen

Toneelstuk van Gordon Daviot
Décors: Wim Vesseur
Regie: Louis Saalborn
A.T.G. Amsterdam 1948





De laatste dagen van Pilatus

Toneelstuk van J. Heydendaal
Décors: Wim Vesseur
Regie: A. Defresne
A.T.G. Amsterdam 1948

foto Particam pictures

Karel Čapek

De regisseur heeft intussen de chaos op het toneel met een wanhopig gebaar voor kennisgeving aangenomen, de kleermaker heeft de toneelspeler zijn halfafgemaakte jas aangetrokken, de kapper heeft hem een provisorische pruik opgezet, de kleedster heeft hem een paar veel te grote handschoenen opgedwongen, de requisiteur heeft hem een verkeerde wandelstok in de hand gedrukt — er kan dus worden begonnen, het doek gaat op en de held barst los: „Klara, er is mij iets onverwachts overkomen." 't Was blijkbaar te mooi om waar te zijn, want op hetzelfde moment stoot de regisseur een afschuwelijke kreet uit, een teken dat er iets niet in orde is. Dit keer is het blijkbaar het licht.

. . . .

De Heer had het gemakkelijker, Hij schiep eerst het licht, toen de mens en daarna pas het theater. De generale repetitie is „de weg naar het licht", het verloopt alleen niet zo vlot als destijds bij Genesis.

„Mijnheer," roept eindelijk de hoofdrol van af het toneel, „het is nu al één uur, repeteren wij nu of repeteren wij niet?"

„Waarom wordt er dan nog niet gerepeteerd?" rochelt de hees geworden regisseur opgewonden.

„Klara, er is mij iets onverwachts overkomen."

„Stop! Voetlicht drie tot op de helft terugdraaien," schreeuwt de radeloze regisseur.

„Wat is je dan overkomen?" gaat Klara verder.

„Nog meer terugdraaien! Nog meer!!"

„Maar meneer," roept de electriciën, „voetlicht drie brandt helemaal niet meer."

„Wat brandt er dan nog steeds?"

„Dat is de kroon. U hebt zelf gezegd dat ik de kroon moest inschakelen."

„Het gaat U niet aan wat ik wèl en wat ik nièt heb gezegd," brult nu de regissseur, „u doet de kroon onmiddellijk uit, en u schakelt voetlicht drie terug naar nummer zes!"

„Klara, er is mij iets onverwachts overkomen."

„Wat is je dan overkomen?"

„Dat lijkt nergens naar, doet u geel in de kroon en het voetlicht uit."

Na dit intermezzo ontstaat er plotseling een moment van dodelijke, weldoende stilte. Oh, kon het zó maar blijven!

„Wat is dat?" barst de regisseur met hernieuwde woede uit, „waarom repeteert U niet verder?"

De inspicient verschijnt nuchter op het toneel: „Pardon mijnheer, Klara moest even......"

„Ze moet niets, ze heeft nu te repeteren," raast de regisseur, „ze moet hier komen en onmiddellijk!"

„Ja, maar......"

„Niks te maren," loeit de regisseur. Zonder enige overgang zinkt hij plotseling op een stoel en knort zwak, als een gebroken man wie alles overschillig is:

„Vooruit-aanvangen." Eindelijk een begin.

„Klara, er is mij iets onverwachts overkomen."

„Wat is je dan overkomen?"

Op dit, bijna historische moment verschijnt de stoffeerder op het toneel, gewapend met een lange ladder, die hij voorzichtig bij het raam neerzet.

„Man, wat moet je daar?" blaft de regisseur hem aan.

„De gordijnen ophangen," antwoord prompt en zakelijk de man en bestijgt doodbedaard zijn ladder.

„Wat ophangen? — Wat voor gordijnen? Verdwijn meneer! — Waarom heb je ze niet eerder opgehangen?"

„Omdat ik de stof niet eerder heb gekregen," protesteert de technische kracht op de ladder. De regisseur is intussen het toneel opgevlogen om hem met ladder en al de zaal in te slingeren, hem te wurgen, te vierendelen, fijn te malen of iets van die aard. Dit is de juiste stemming voor een generale repetitie.

. . . .

De regisseur is eindelijk weer teruggekeerd naar zijn plaats in de stalles, tien jaar ouder geworden, vervloekt en gehaat door iedereen „Nou — willen we maar weer beginnen?" zegt hij met tegenzin.

„Klara, er is mij iets onverwachts overkomen," zegt de held met omfloerste stem.

„Wat is je dan overkomen?" murmelt Klara toonloos. Lusteloos, moeizaam en verdrietig draait de generale verder.

„Over," steunt de regisseur, „terug! U moet vlugger opkomen!"

De vermoeidheid overmant de spelers, hun benen trillen, hun stem stokt in hun keel en hun geheugen geeft het plotseling op, zal er dan nooit een eind aan komen?

„Over," onderbreekt de regisseur, „terug! U dekt uw partner op die manier!"

Oh, was het maar afgelopen; men spreekt met opeengeklemde kaken, de tekst wordt vlug afgerateld, de regisseur zou nog wel willen onderbreken, maar hij brengt het slechts tot een machteloos gebaar naar zijn voorhoofd, waarvan hij het klamme zweet afveegt. Afgelopen.

. . . .

De toneelspelers verlaten zwijgend de schouwburg. Zij wankelen bijna bij het plotseling inademen der frisse buitenlucht. En de schrijver loopt met gebogen hoofd naar huis, op zijn schouders de vermoeidheid van allen meedragend. Morgen première!

. . . .

Uit: Karel Čapek, „Hoe een toneelstuk ontstaat"

KRONIEK

Prijsvraag voor een beëindiging van de St. Walburgstoren te Zutfen.

In 1949 schreef het Genootschap Architectura et Amicitia, in opdracht van de kerkvoogdij der Nederlands Hervormde Gemeente van Zutfen, een openbare prijsvraag uit voor een beeindiging van de St. Walburgstoren te Zutfen.

De belangstelling voor deze prijsvraag is verrassend groot geweest. Ongeveer 200 aanvragen voor de technische gegevens in de vorm van foto's en tekeningen heeft het secretariaat van het Genootschap behandeld. Het resultaat van 49 inzendingen mag — gezien het uitermate moeilijke onderwerp — wel verblijdend worden genoemd.

Naar de mening van de jury is het peil van de inzendingen in het algemeen zeer goed en het staat dan ook wel vast, dat deze prijsvraag een succes is geworden.

Op Zaterdag 4 Maart 1950 heeft te Zutfen de jury voor de laatste maal vergaderd ten einde de laatste hand te leggen aan het juryrapport. Deze bijeenkomst werd afgesloten met een Gelderse koffietafel, aangeboden door de Kerkvoogdij van de N. H. Gemeente van Zutfen. Het bestuur van het Genootschap A. et A. was eveneens uitgenodigd voor deze koffietafel, waarbij de naambrieven der drie prijswinnaars werden geopend. Daarna volgden nog een rondgang door Zutfen en een thee, aangeboden door de Burgemeester.

Hieronder volgt dan een mededeling van het bestuur. Ik wil er graag nog even op wijzen, dat de inzendingen op nader te bepalen plaatsen en tijden zullen worden tentoongesteld. De redactie van „Forum" zal binnenkort het volledige jury-rapport opnemen in een torennummer, waarin ook nog wat meer komt te staan.

H. Knijtijzer

Het bestuur van het Genootschap Architectura et Amicitia deelt hierbij mede dat de jury van de prijsvraag voor de beëindiging van de St. Walburgstoren te Zutfen, bestaande uit de Heren:

Jhr Mr C. C. de Jonge, Burgemeester van Zutfen,
Dr Jan Kalf, oud-directeur Monumentenzorg,
J. J. P. Oud, architect te Rotterdam,
Ir S. van Ravesteyn, architect te Utrecht, en
Dr J. Reijers, secretaris-kerkvoogd der N. H. Gemeente van Zutfen,

de volgende prijzen heeft toegekend:

1e prijs: inzending onder motto „Isla", van de Heer A. Doorewaard, architect te Roterdam,
2e prijs: inzending onder motto „De Grafelijke Kroon", van de Heer David Zuiderhoek, stadsarchitect van Amersfoort.
3e prijs: inzending onder motto „September '49", van de heer A. W. Jansz, architect te Voorburg.

Boekbespreking

Geschiedenis van de Bouwkunst in Europa
door Dr Nicolaus Pevsner,
Uitg.: A. Donker, Rotterdam. 1949. 269 bladz. tekst, 105 fig., 104 repr. naar foto's. *f* 13.50.

Dit werk is een aanmerkelijk uitgebreide bewerking, speciaal voor het Nederlandse lezerspubliek, van een alleraardigste kleine uitgaaf: „History of Western Architecture", in de Pelican-Series. Eerste druk 1943.

De schrijver, een bijzonder knap historicus, schetst ons met brede trekken een overzicht van de Westerse bouwkunst, beginnend met de vroege middeleeuwen, en eindigend met het heden. Een boek als dit dient met blijdschap en ingenomenheid te worden begroet. Zulk een boek hebben wij nodig in onze taal. En dat niet alleen omdat de Architectuurgeschiedenissen van Evers en Hartmann uitverkocht zijn, maar ook omdat wij de zaken heel anders bezien dan die en dergelijke schrijvers van een vorige generatie. Het is inderdaad merkwaardig het werk van Pevsner met dat van Evers te vergelijken, merkwaardig en nuttig ook. Het toont ons de winst van de laatste decennia en meteen de betrekkelijke geldigheid van elke visie op het verleden. En dan doet het ons weldadig aan te constateren, dat onze eigen generatie hier bij monde van een meester in het vak spreekt, ook al beseffen wij, dat een volgend geslacht er wel weer een andere kijk op zal hebben.

Voor wie is het boek bedoeld? Voor de intelligente lezer. Het is niet schoolmeesterachtig, niet dor, niet pedant. Het vertoont geen krampachtig streven naar volledigheid, dat een reeks kunst-historische overzichtswerken ongenietbaar maakt. Met bewonderenswaardige rijkdom van kennis op velerlei gebied, en met grote onbevangenheid tegenover zijn stof toont Pevsner ons de essentiële aspecten van de historische bouwkunst, zoals hij die ziet. Hij durft dingen verontachtzamen, die een angstvallige geest meent verplicht te zijn in zijn beschouwingen te betrekken, en hij durft uitvoerig uit te wijden over zaken, die hem nu eenmaal na aan het hart liggen. Het boek is vlot geschreven, enthousiast, soms wel een beetje onrustig naar onze smaak. En wij geloven ook dat het wel heel hoge eisen stelt aan de eruditie en het voorstellingsvermogen van de meeste lezers. Het bevat overigens niet alleen bekende zaken, maar ook inedita, zoals de plannen van Filarete op bladz. 109 en 110, die hier voor het eerst worden gepubliceerd.

Natuurlijk is er ook wel wat aan te merken. In het algemeen is de taal vrij zuiver, maar er staan ook vreemde dingen in; we denken aan de zin over de „graatribben" bovenaan blz. 49, en aan de „uiteenzetting" van blz. 67, die kennelijk een vertaling wil wezen van „Auseinandersetzung", oftewel confrontatie, aan het „geestrijk" op blz. 289. Hier en daar zet ook de kunsthistoricus een vraagteken. Is de mededeling, dat de S. Maria De Naranco bij Leon oorspronkelijk een troonzaal was (Königshalle!) wel houdbaar? De neiging om het „Manierisme" te zien als een afzonderlijke stijlphase ook van de architectuur, achten wij bepaald onjuist. En het is jammer, dat er niet één foto wordt gereproduceerd van een typisch XVIIIe eeuws Frans „hotel" in zijn uitwendige verschijning.

Wanneer het om Nederlandse dingen gaat, stuiten wij wel op aperte onjuistheden. Daar hebben wij Colijn de Nole met een eerste voornaam Alexander (blz. 195). Het Gemeenlandshuis van Rijnland te Leiden is niet van Lieven de Key, wel het stadhuis van Leiden, waar Luder van Benthem als aannemer optrad. (blz. 196). Op blz. 206 krijgt men ten onrechte de indruk, dat Simon de la Vallee Honselersdijk heeft ontworpen; voor zover is na te gaan kwam

hij er pas toen het voltooid stond en er alleen nog wat te verbouwen was. De noot op blz. 263 over Nederland en de „Art Nouveau" lijkt ons ook niet volkomen verantwoord.

Maar dat zijn in het kader van het voortreffelijk geheel niet dan kleine vlekjes. We willen eindigen met de opmerking, dat het boek keurig is verzorgd, al zou een duurder soort kunstdrukpapier fraaier reproducties van de foto's hebben toegelaten. Maar men dient te erkennen, dat de prijs bepaald zeer matig is voor hetgeen wordt geboden. Onze gelukwensen aan schrijver en uitgever.

E. H. ter Kuile

Auguste Rodin
door Just Havelaar
Uitg. Mij. Havelaar
gebonden *f* 7.50

Bij de Uitgeversmaatschappij Havelaar N.V. is een herdruk verschenen van Just Havelaar's „Auguste Rodin". Wij hebben alle reden ons over dit feit te verheugen.

Just Havelaar's diepgaande bespiegelingen maken het ons duidelijk dat het ondergaan van Kunst in het algemeen en in dit geval van het werk van de grote Franse meester Rodin oneindig veel meer van ons vergt dan waarnemen alleen. Hij maakt het ons duidelijk dat vormen door Rodin geschapen gedachten vertolken en hij voert ons naar de diepste kern van ieder kunstwerk, naar dat wonderlijke gebied waar, verbonden door een zin, welke aan iedere verstandelijke definitie ontsnapt, gedachten ophouden afzonderlijkheden te zijn. Zonder dit waarschijnlijk zelf te willen brengt hij ons nader tot de aanvaarding van de z.g. abstracte of non-figuratieve kunst waar de zin, waarover hierboven geschreven werd, onmiddellijk, dus zonder de bemiddeling van een idee, wordt vertolkt, waar het kunstwerk een door mensenhanden geschapen natuurverschijnsel wordt.

Aan de persoonlijkheid van Rodin en diens verhouding tot het XIXe eeuwse Frankrijk wordt door Havelaar een uitvoerige studie gewijd: *„Rodin blijft een verwonderlijk eenzaam verschijnsel in de kunst, in de beschavingssfeer zijner dagen; hij is een figuur die slechts door spitsvondigheden uit de maatschappelijke verhoudingen en toestanden van de tijd „verklaard" kon worden; de theorieën van het historisch materialisme doet hij te niet; en toch zien wij juist hem als representatief voor zijn eeuw en voor zijn wereld. Hij staat eenzamer te midden van zijn omgeving dan zelfs een Rembrandt of Michel Angelo."* (blz. 7)

Herhaaldelijk streeft Havelaar, gedreven door zijn poëtische intuïtie, naar een meer dan verstandelijke uitdrukkingswijze. Jammer genoeg komen juist daar bepaalde zwakheden aan het licht. Het is hier en daar opvallend hoe gefascineerd hij blijkt te zijn door adjectieven als: donker. Op blz. 63 bijvoorbeeld schrijft hij over „donkere krachten, donkere vermoedens, donker vlammende ogen," blz. 57, „donkere moerassen", blz. 73 „donkere dood", blz. 78 „donker willende blik". Door het veelvuldig gebruik van deze en andere woorden wordt Havelaar's taal ietwat rethorisch. Hij bezwijkt voor de bekoring die van bepaalde klanken en rhythmische woordverbindingen uitgaat, waardoor het geheel soms een schijnbaar poëtisch karakter draagt. Hoe jammer dit ook moge zijn, de werkelijke waarden van dit boek, de toewijding van de schrijver voor zijn taak en de kennis van zaken waarmede hij zijn onderwerp ook ditmaal heeft behandeld, betekenen geestelijke winst voor ieder, die het ter hand neemt.

Aan de Redactie van Forum.

In het December-nummer was een artikel opgenomen getiteld „Overheid en Kunst". Naar aanleiding daarvan het volgende.

De mérites van de wandschildering van Appel als kunstwerk laat ik hier buiten beschouwing. Deze zijn niet belangrijk t.a.v. enkele voor de hand liggende bezwaren tegen dit artikel van U en de heer Merkelbach.

Het gemeentebestuur heeft een commissie van advies voor het beoordelen van wandschilderingen. Dit is blijkbaar een permanente commissie welke thans over de omstreden schildering heeft geadviseerd. In opdracht van B. en W. dus. Het is een gezonde opvatting dat een advies als een advies beschouwd wordt. Dat wil zeggen, de opdrachtgever zal zich niet mengen in de technische zijde van het advies, doch kan uit allerlei beleidsoverwegingen tot een beslissing geraken welke een van het advies afwijkend resultaat heeft. Dit is het normale verschil tussen technische beoordeling en beleid. Wordt dit schering en inslag, dan zal het welhaast onvermijdelijk zijn, dat de adviseurs op een kwade dag hun ontslag nemen in de overtuiging hun opdrachtgever niet langer van dienst te kunnen zijn. Zolang dit echter niet gebeurt, is het vanzelfsprekend, dat zij, als adviseurs, in het openbaar zwijgen over het beleid, dat door hun opdrachtgever wordt gevoerd, tenzij hun kritiek na overleg met de opdrachtgever openbaar wordt gemaakt. Dit komt mij als een eenvoudige vorm van goede manieren voor. Dat dit overleg heeft plaats gevonden blijkt niet, hetgeen niet inhoudt dat het niet gebeurd is. De redactie dient zich hierover echter uit te spreken.

Dit wat betreft de vorm. Tegen de inhoud en stellingneming zijn echter ook gegronde bezwaren aan te voeren. B. en W. keuren de wandschildering af, weliswaar gehoord het positieve advies, echter overwegende dat deze onvoldoende aan het doel beantwoordt: de schildering wordt door het overgrote deel der koffiekamerbezoekers niet gewaardeerd. Mij dunkt, daar hebben B. en W. alle vrijheid toe. Zelfs indien het College grote waardering had voor het omstreden object, zou de genomen beslissing nog te billijken zijn, in de overweging, dat zij, die dageijks hier tegenaan moeten kijken, er de nodige waardering niet voor kunnen opbrengen.

Een onzuiver element is in deze kwestie gebracht doordat de Heer Appel de gelegenheid heeft gekregen zijn schildering op de definitieve plaats aan te brengen, alvorens het gemeentebestuur ervan had kennis genomen. Het is duidelijk, dat B. en W. zich niet door de gevolgen van deze dwangpositie hebben willen laten leiden. En terecht!

Resumerende acht ik het onjuist dat de Redactie een adviseur uitnodigt om in het openbaar zijn opdrachtgevers te becritiseren, in de tweede plaats meen ik dat de beslissing van B. en W. in geen enkel opzicht het advies van de commissie ten aanzien van de kunstwaarde aantast, doch uitsluitend berust op een toetsing door B. en W. aan het gestelde doel, hetwelk hier zeker mag worden omschreven als te zijn het moeten strekken „tot nut en vermaak" der bezoekers. In het onderhavige geval is het onjuist dit buiten de uiteindelijke beoordeling te houden.

H. Lammers

Wij zijn niet van mening dat de bovenstaande uiteenzetting het betoog van Arch. Merkelbach in wezen te niet doet. Daar de geachte inzender echter uit zuiver principieel standpunt gelijk heeft, plaatsen wij zijn bijdrage gaarne, waarmede wij tevens de discussie sluiten.

Redactie